



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS**

MARIA OSCILENE DE SOUZA FONSECA

**DA SEXUALIDADE À LOUCURA – ASPECTOS REPULSIVOS EM
CINE PRIVÊ, DE ANTÔNIO CARLOS VIANA**

SÃO CRISTÓVÃO

2015

MARIA OSCILENE DE SOUZA FONSECA

**DA SEXUALIDADE À LOUCURA: ASPECTOS REPULSIVOS EM *CINE PRIVÊ*, DE
ANTÔNIO CARLOS VIANA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da Universidade Federal de Sergipe (UFS), como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras, na área de concentração de estudos literários.
Orientador: Prof. Dr. Carlos Magno Santos Gomes

SÃO CRISTÓVÃO

2015

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

Fonseca, Maria Oscilene de Souza

F676d Da sexualidade à loucura: aspectos repulsivos em Cine Privê,
de Antônio Carlos Viana / Maria Oscilene de Souza Fonseca ;
orientador Carlos Magno Santos Gomes. – São Cristóvão, 2015.

122 f. : il.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal
de Sergipe, 2015.

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Personagens literários –
Aspectos sociais. 3. Loucura. 4. Erotismo na literatura. I. Gomes, Carlos
Magno Santos, orient. II. Título.

CDU 821.134.3(81).09

MARIA OSCILENE DE SOUZA FONSECA

DA SEXUALIDADE À LOUCURA: ASPECTOS REPULSIVOS EM *CINE PRIVÊ*, DE
ANTÔNIO CARLOS VIANA

Dissertação apresentada como requisito para obtenção
do título de Mestre em Letras ao Programa de Pós-
Graduação em Letras.

Área de concentração: Estudos da Linguagem e Ensino.

Linha de pesquisa: Língua, Cultura, Identidade e
Ensino.

Prof. Dr. Carlos Magno Santos Gomes (PPGL/UFS) - presidente

Profa. Dra. Ana Leal Cardoso (PPGL/UFS) - membro interno

Profa. Dra. Rosa Maria de C. Gens (UFRJ) - membro externo

Para João Costa, UFS, o inesquecível “Johnny”.

Quando a saudade não retorna para ele.

Bravo, Johnny!

Levo comigo qualquer coisa de paixão
que você tinha.

Johnny também estava no curso de alemão: era o segundo mais velho da turma, depois do professor. Idade para ele era pouco alvoroço, que contagiava a todos com sua energia e jovialidade. Tirante essa, a inteligência dele era um assombro para os mais moços, pois havia dúvidas que somente Johnny conseguia dissipar, tinha coisas que só Johnny entendia.

Casa

(Maria Lúcia Dal Farra – *Livro de Auras*)

Redonda, uma mesa cogita
sua memória de árvore
enquanto o nó central se amplia
pela luz vertical que a retira
da morte.

Esse arbusto cresce
e engole a lâmpada elétrica:
os galhos já resplandecem
filtrados de sol.

Do chão
o assoalho estremece
e revive
(através da cera recém-acumulada)
Os momentos íntimos das coisas da casa
No seu tempo de floresta.

Em tempos de Antônio Carlos Viana na UFS, Maria Lúcia Dal Farra também estava lá. Vestida de violeta, brilhava! Lembrava uma *mademoiselle* naquele agreste escaldante. Encantada e encantamento. Mas falar de Maria Lúcia, nesse tempo, é referendar Maria Célia – Celinha, como a chamávamos. É também referendar os gatos de Maria Lúcia, mais de duzentos, que Celinha cuidava, e o gato da casa de Viana – o real dono daquele lugar. Celinha fica entre os gatos; fica nessa lembrança e saudade; fica em cada borboleta colorida que me bate na vista. Ela amava borboletas. Desde que partiu, ela esteve comigo nos momentos mais difíceis. Senti a sua Luz. Obrigada, Celinha.

Trabalhar Viana foi algo insano. Às vezes, descoberta,
um tanto esquizofrênica,
muito mais ‘imensidão’.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS

RESUMO

ABSTRACT

INTRODUÇÃO.....	10
1 CONCEPÇÕES SOBRE A LOUCURA E A SEXUALIDADE: AS FRONTEIRAS DO GROTESCO.....	19
2 A EXPERIÊNCIA DO NARRADOR-MENINO DIANTE DA LOUCURA E DO GROTESCO.....	31
2.1 O grotesco do corpo e do espaço em “Santana Quemo-Quemo”.....	36
2.2 Loucura e exclusão em “Quando meu pai voltou”.....	43
2.3 A desvinculação do real em “Minha avó Inocência”.....	49
2.4 A banalização do real em "Nós, a maré e o morto".....	54
3 A SEXUALIDADE E O GROTESCO.....	62
3.1 A decadência humana em “Cine Privê”	65
3.2 O prazer do corpo envelhecido de “Angeline”.....	70
3.3 A submissão do sujeito e o erotismo do corpo no conto “Esperanza”	77
3.4 A sexualidade dos bichos em “Dia de parir cabrito”	82
3.5 A maldade ronda "Eliazar Eliazar".....	88
3.6 A fome e a violência em “Moonlight Serenade”	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	104
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	106
QUEM SOU EU?.....	112

AGRADECIMENTOS

À família:

a meu pai, Ulisses Guimarães da Fonseca;

a meu avô, João Alves da Fonseca (*in memoriam*);

à minha mãe, Maria Soares;

às minhas irmãs, Cléssia e Sônia;

aos sobrinhos Alanna e Guilherme,

que cuidaram de minha pequena nesse tempo de ausência.

Aos mestres que fazem parte dessa história:

Antônio Carlos Viana, pelo aprendizado de tantos anos – de quem lembro sempre a voz;

Sônia Machado, parceira de muitas horas;

Antônio Ponciano Bezerra – palavras não bastam para ele;

Maria Emilia de Rodat A. B. Barros, responsável, indiretamente, por essa escolha;

Jacqueline Barros, pelo prazer e ensinamentos das aulas ‘roseanas’;

Maria Leônia Garcia C. Carvalho – por tudo que ela é;

Antônio Fernando de Araújo Sá, pelo compromisso e ética;

em especial, a Carlos Magno Santos Gomes, meu orientador,

pela paciência e colaboração;

a Ana Leal Cardoso, pelo carinho e ensinamentos;

a Rosa Maria C. Gens (UFRJ), pela gentileza e prestatividade.

Aos amigos:

Clotildes Farias de Souza – “dignidade” é palavra que a descreve;

Adenilson Pereira, amigo de longas datas.

Aos colegas e amigos do mestrado: sábios e alegres!

Em especial, ao colega Antônio Marcos Trindade – a quem posso dizer “Te amo”
e dele ouvir semelhante.

À minha linda Marie, pela compreensão – mesmo sabendo que minha ausência é motivo
sempre para um “Perdão, filha!”

Nem sei... se fiz isso por amor.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo abordar as construções sociais e psicológicas dos personagens de Antônio Carlos Viana, na coletânea de contos *Cine Privê* (2009), tomando como base a problemática da loucura e do erotismo. Aliada a essas temáticas, temos a preocupação de investigar a forma como o corpo grotesco é descrito pela memória irônica do narrador, que constrói personagens silenciosos ambientados em situações de exclusão social, contextualizadas em espaços decadentes. Como subsídios teórico-metodológicos, partimos de reflexões que referendam as relações de poder, da loucura, do grotesco, do erotismo, e da sexualidade, conforme as perspectivas de Michel Foucault, Gaston Bachelard, Wolfgang Kayser e George Bataille. Didaticamente, dividimos esta pesquisa em três capítulos: o primeiro constitui-se na parte teórica que aborda as questões sobre autoria, discurso e poder; o segundo capítulo, sob a ótica do narrador-menino, apresenta as análises dos contos selecionados pelo prisma da loucura e do grotesco: “Santana Quemo-Quemo”, “Quando meu pai voltou”, “Minha avó Inocência” e “Nós, a maré e o morto”; o terceiro aborda, de forma detalhada, a questão do grotesco, da sexualidade e erotismo nos contos “Cine Privê”, “Angeline”, “Esperanza”, “Dia de parir cabrito”, “Eliazar Eliazar” e “Moonlight Serenade”. Com isso, pretendemos problematizar de que maneira ocorre a saturação sexual dos personagens de Antônio Carlos Viana diante de um contexto social disciplinador e excludente, quando o discurso é via de exclusão e o corpo, e espaço, são tomados por aspectos repulsivos.

Palavras-chave: corpo, loucura, grotesco, exclusão social, erotismo.

ABSTRACT

This thesis aims to point out the social and psychological constructions of Antonio Carlos Viana's characters in *Cine Privê* collection of short stories (2009), based on the madness and eroticism. Connected to this issue, we are concerned to investigate how the grotesque body is described by the narrator's ironic memory, which builds silent characters set in situations of social exclusion, contextualized in decaying spaces. As theoretical and methodological elements, we start from reflections that endorse the relations of power, madness, the grotesque, eroticism and sexuality according to the perspective of Michel Foucault, Gaston Bachelard, Wolfgang Kayser and George Bataille. This research is divided in three chapters: the first one is about the theoretical part which addresses the issues of authorship, discourse and power; the second chapter, talks about the perspective from a narrator-child, presents the analysis of selected short stories through the view of madness and of the grotesque such as: "Santana Quemo-Quemo", "Quando meu pai voltou", "Minha avó Inocência" and "Nós, a maré e o morto ". Finally, the third one discusses in detail the issue of grotesque, sexuality and eroticism in the following short stories: "Cine Privê", "Angeline", "Esperanza", "Dia de parir cabrito", "Eliazar Eliazar" and "Moonlight Serenade". Thus, we intend to discuss in what ways the sexual saturation of Antonio Carlos Viana's characters occurs facing a disciplinative and excluding social context, as discourse is via of exclusion, as body and space are taken by repulsive aspects.

Keywords: body, madness, grotesque, social exclusion, eroticism.

INTRODUÇÃO

Antônio Carlos Viana é sergipano de Aracaju, nascido em 1946, embora tenha passado a infância no sítio Jabotiana, de propriedade da família. Morar em um lugar sem água encanada nem luz elétrica, não lhe foi empecilho para se dedicar às leituras. Sob à luz do candeeiro, selecionava seus autores: Edgar Allan Poe, Érico Veríssimo, Machado de Assis, Paul Valéry, entre outros. Vindo de família humilde, de três irmãos, sendo uma mulher, conviveu muito com as mulheres da casa: a mãe e uma tia que morava com eles, e as amigas dessas. Obstinado, cursou a faculdade de Letras na Universidade Federal de Sergipe. Depois de Aracaju, seguiu para o Rio de Janeiro para cursar o Mestrado. Nesse período, conheceu Cacilda, casaram-se e tiveram um filho: André. Mas seu objetivo era ser escritor e, para isso, abandonou o emprego de professor. A família o apoiou. O passo definitivo na formação acadêmica foi estudar na França, onde fez o doutorado em Literatura Comparada.

Em época da Universidade Federal de Sergipe, conheci Viana. Perambulava por aqueles corredores para que ele lesse meus escritos e tirasse minhas dúvidas de Língua Portuguesa. Sempre me atendia. Ouvi muitos desagravos: “Jogue no lixo”, “Faça outra coisa”. Quase desisti de escrever. Tive uma colega que abandonou o curso de Letras por não ter suportado a superioridade/ou a secura dele. Nunca titubeava. Era estupendo. Falava assim, com frases curtas e sintaxe simples: sujeito-verbo-predicado. Muitas vezes omitia o complemento do verbo ou a frase seguinte. Sabia que não seria compreendido de nenhuma forma. Insisti. Cerca de quinze anos mais tarde, ele me disse em um e-mail: “Parabéns, finalmente você aprendeu”. As palavras com ele não mereciam exclamação. Era ele um ponto final. Na dúvida do outro, sorria – irônico. Tinha um sorriso geométrico, cujos extremos faziam sempre o mesmo ângulo. Mínimo. Quase duas décadas depois, o visito. E nada nele mudou. Seus contos continuavam com a mesma densidade, a mesma angústia. Um beco sem saída. Tudo muito bem arraigado a silenciosos personagens. Em consonância às suas ficções, ele era muito tímido, quase não falava. Avesso a qualquer exposição pública, um lugar com cinco pessoas era-lhe uma multidão. O silêncio foi o seu caminho. As palavras de que precisava, bastavam no retângulo do papel. Das publicações, entre as traduções e a literatura, o polimento do texto como exemplo. Viana é capaz de se consumir semanas, meses, anos, na ânsia da cadência perfeita. *Cine Privê* é sua última coletânea de contos. Todos inéditos, lançados em 2009, em Aracaju. Eu estava lá. Novamente, à espera da palavra dele. Lidas as primeiras páginas, repetia a leitura. Qual era o problema dessa vez? A linguagem?! Talvez.

Estava mais concisa. Lembro, ele me disse certa feita: “O que se diz com cinco palavras, não se escreve com dez”. Tentava apreender algo mais do que concisão. O narrador! Era isso. Muito mais perspicaz e audacioso. Os dramas agora mesclavam a densidade psicológica a uma tendência mais social. Um narrador que absorvia os sentidos do mundo e se camuflava nas descobertas. Como castigo, a loucura e a punição dos corpos. Entrelaçado a isso, o erotismo: uma de suas marcas. Embora, nesse viés, algo de repulsivo me atraísse o olhar. Era como estar diante de um narrador atormentado, cujas imagens revelavam um mundo em deformidade. Mas, em minha linguagem entrecortada, prezado leitor, há um efeito de sentido: transpor a realidade do diálogo de Viana: picotado, de frases curtas e pontos finais. Marcante.

Cine Privê retoma duas temáticas recorrentes na ficção de Antônio Carlos Viana: loucura e erotismo. Longe de descrições banais, sua narrativa envereda pelos labirintos da pobreza, pela decadência física e moral dos personagens. Seres que subsistem à parte do turbilhão da modernidade, grupos minoritários excluídos do social. Lá, todos parecem estar à beira da loucura. O contista, ao aproximar erotismo e insanidade, expõe um ponto de vista grotesco descrito pelo olhar da criança ou do adulto, quase sempre indiferente com o narrado. Desse modo, partindo das peculiaridades da ficção, esta dissertação tem como objetivo analisar alguns contos da obra *Cine Privê* e, sob a perspectiva do erotismo e da loucura, atrelar ao discurso do narrador as variáveis do grotesco.

Vindo de um lugar comum, de pessoas voltadas para as coisas da terra, Viana morou, durante a infância, num pequeno sítio de propriedade da família. Sem muito conforto e sob a luz do candeeiro, à noite, ele fazia suas leituras; enquanto retinha, na memória, histórias e pessoas singulares:

Não existe nenhum conto meu que seja autobiográfico, mas há personagens que nasceram de pessoas que conheci, com as quais convivi. Aproveito pedaços de um, de outro, e monto a personagem, que passa a ter vida ficcional, independente daquela que lhe deu origem (VIANA, 2010a).

Através da pluralidade de vozes, o escritor denuncia os que vivem à margem da sociedade, sem condições de competir para alterar as funções sociais sofridas. Em virtude das temáticas exploradas aliam-se ao imaginário social, optamos por analisar as relações entre poder, erotização do discurso e sociedade punitiva. Mediante a ótica do narrador, buscamos identificar os aspectos inquietantes dessas narrativas, cuja dinâmica é justamente a ocultação dos personagens – que subsistem em ambientes inóspitos. Nesse contista, haveremos de perceber um espaço construído sem essencialismos ideológicos. Em vez disso, teremos uma

criação socioespacial geograficamente imaginada, na qual se sobressaem as relações de poder. Grosso modo, o espaço seria um lugar material para a possibilidade de eventos, para o encontro entre o passado e o presente. Milton Santos (2006), contrário à noção de espaço como categoria meramente física, atribui-lhe fatores externos, isto é: símbolos, modos de produção e divisão do trabalho (ibid., p. 122) são também constitutivos do lugar. Nessa perspectiva, a história, com toda sua carga ideológica, engloba as noções de espaço, pois é indissociável do tempo. Assim, o valor real dos recursos humanos é determinado de acordo com as condições socioespaciais, ou seja, o espaço é contextualizado (ibid., p. 107). Fora desse ‘lugar’, o indivíduo seria uma abstração. Em contrapartida a esse pressuposto, Viana alterna e reproduz um espaço à parte desse sistema de valores; haja vista a criança configurar-se como o ser do “devaneio” que, guiada pelas abstrações, formula uma imaginação tanto material, quanto fenomenológica, porque presa também aos sentidos. Desse modo, as imagens materiais irão envolver formas e valores (BACHELARD, 1996).

Nesse viés, o ambiente familiar será o motivo para os excessos da recriação dos objetos na memória do narrador-menino que, muitas vezes, toma as rédeas da memória. E, desse envolvimento subjetivo com o interior das imagens, a criança extrai a interação com as coisas da casa. No desvelamento dos personagens, que se coadunam ao lugar e não constituem tipos, a complexidade fica sob a égide das transgressões e do interdito, quando os personagens ausentam-se do conhecimento das punições. Silenciosos, os personagens vianianos, quase sempre, não desempenham ações. Conduzidos pelo narrador, no aspecto interno da narrativa, eles permanecem na inércia sem o saber, porque desatentos às consequências das ações. No intuito de compensar esse vazio, o olhar do narrador atribui complexidade à narrativa ao envolver o leitor em um contexto de denúncias e de valores contra-hegemônicos dos excluídos socialmente.

Reconhecido pela intelectualidade, Viana critica o ensino que automatiza o aluno e extrai o melhor: as boas leituras. Um tanto descrente do sistema educacional no Brasil, ele não acredita em determinados papéis, a exemplos do professor ou do intelectual (VIANA, 2008), cuja função desse último, aliado ao do professor, seria o de reconduzir a cultura mediante processos transformadores subjacentes ao campo teórico e às práticas sociais, quando o movimento dos estudos culturais viabiliza a transformação da experiência – e não apenas do conhecimento; seja no plano individual ou coletivo (HALL, 2003). Conforme Viana:

“Por que a gente escreve? Não sei. Se fosse possível ficar sem escrever, para lembrar Clarice, seria uma danação a menos. Talvez escrevamos para

“sacudir o sentido do mundo, propor-lhe uma interrogação indireta, à qual o escritor, em última análise, se abstém de responder”, como diz Roland Barthes” (VIANA, 2009c - grifos do autor).

A obra de Antônio Carlos Viana tem despertado o interesse de alguns pesquisadores em diversas universidades brasileiras. Uma dessas referências é a tese de Georgina da Costa Martins, da Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ, em 2010. Em “Pequena História Literária da Criança Pobre”, Georgina da Costa Martins faz uma releitura de três obras de Viana: *Cine Privê* (2009a), *Aberto está o inferno* (2004) e *O meio do mundo: e outros contos* (1999). Na análise da pesquisadora, a infância pobre vianiana ocorre diante da perda da inocência e está inserida em um contexto de exclusão social, além de delimitar os valores da criança. O pressuposto para essa leitura é a Crítica Cultural, cujo princípio contra-hegemônico possibilita o desmonte dos sentidos discriminatórios atribuídos às categorias minoritárias (MARTINS, 2012).

No campo teórico referendado por Martins (2012), alguns participam também nesta pesquisa, citemos então Gaston Bachelard, com *A poética do devaneio* (1996), *A poética do espaço* (1978), George Bataille, com *Erotismo* (1987), Michel Foucault, com *Vigiar e punir: a história das prisões* (1999b) e *História da loucura* (1978), Gilberto Freyre, com *Casa Grande e Senzala* (2003) e Vania Maria Resende, com *O menino na literatura brasileira*, (1988) além de Friedrich Nietzsche, com *Genealogia da moral* (2009). Outro recente trabalho, aqui citado, é o da mestrandia Daisy de Souza Almeida (2014), intitulado “Crueldade e desnaturalização da opressão em Antônio Carlos Viana”, que investiga os processos de identificação e produção da anulação do estranho diante dos sistemas de dominação, tendo por base a crítica cultural. Seguindo esses parâmetros, Almeida (2014) traz o pressuposto da reelaboração do signo e princípios contra-hegemônicos da produção vianiana, vinculados aos processos discriminatórios das classes minoritárias. Em uma abordagem semelhante, Gisélia Mendes da Silva (2011), com a pesquisa “As representações do corpo estranho na literatura de Antônio Carlos Viana”, elabora uma perspectiva do corpo estranho como um caminho para deflagrar a crueldade do patriarcalismo e a opressão do sistema. O rigor, então, afeta a vivência dos personagens e os torna monstruosos para o outro. Destacamos ainda o trabalho de Paulo André de Carvalho Correia (2010), em “Ritos de passagem: a experiência erótica e o narrador-menino na ficção de Antônio Carlos Viana”, cujos pressupostos adotam o narrador-menino e a erotização do discurso; prerrogativas trabalhadas em duas obras de Viana: *Aberto está o inferno* (2004) e *O meio do mundo e outros contos* (1999) – obras nas quais o autor

especulou mais intensamente o erotismo. Conforme o pesquisador, o corpo, em Viana, na problematização do erotismo, insinua-se não pela plenitude do prazer, mas por “Uma revelação que abarca uma dupla violência: a) a violência transgressora da experiência erótica; b) e a violência da ordem estabelecida sempre repressora [...]” (CORREIA, 2010, p. 46). Nessas referências, seja no aspecto da linguagem, seja no aspecto da temática, o ponto em comum é concebermos Antônio Carlos Viana como um autor que detém o poder sobre o personagem e os limita a espaços determinantes. Assim, o mundo representado por Viana chega-nos em estado bruto, como se os personagens fossem incapazes de uma reflexão mais crítica. Reconhecido como um autor que experimenta a linguagem e a técnica narrativa, Viana faz do ato criador um exercício intelectual, quando as especificidades do conto, a exemplo de ser breve, torna-se uma prerrogativa para prender o leitor (PORTO, 2014).

Conforme Massaud Moisés (2014, p. 86-7), a brevidade do conto é uma característica nem sempre peculiar, pois as normas adequam-se histórica e geograficamente. Na antiguidade, houve contos não muito breves, a exemplo do clássico “As mil e uma noites”. De origem oral, o conto é uma prática milenar, cujos indícios remetem a Cristo. A Bíblia traz diversas narrativas: “A história de Rute e Raquel”, “O filho pródigo”, “Daniel na cova dos leões”, entre outras. Mas as divergências entre escritores e teóricos são acirradas acerca das especificidades do conto. No Romantismo, o conto foi popularizado, recebeu novas roupagens temáticas e sofreu modificações na estrutura: nível de linguagem, temas e extensão. Surgiram então os contos fantásticos de Edgar Allan Poe, um pioneiro da teoria do conto, que formalizou critérios valorativos dessa nova tendência literária, cujos pressupostos consolidaram-se, em princípio, nos Estados Unidos e Europa. No Brasil, o conto só alcança seu apogeu posterior ao Movimento Modernista e à Segunda Grande Guerra, devido à urbanização e à industrialização que favorecerem o surgimento de leitores menos influenciados pelas idealizações do romance romântico.

Na concepção de Edgar Allan Poe (2014), cabia ao contista planejar qual efeito deveria provocar, a fim de evitar sensações desagradáveis no leitor, haja vista o conto admitir ser lido sem pausa era um critério a ser vigiado na composição da densidade narrativa. A preocupação de Poe era a de o contista desvencilhar-se do perigo do efêmero das narrativas curtas, que poderiam prejudicar a “exaltação da alma”. Assim, o efêmero era inevitável, embora fosse um recurso para ressaltar a leitura. Escrever seria então um processo mediado pelo autor, segundo técnica e artifício.

Na contemporaneidade, o professor e escritor curitibano Rinaldo de Fernandes engloba o conto brasileiro em cinco vertentes: 1. Vertente da violência ou brutalidade no espaço público e urbano; 2. Vertente das relações privadas, na família ou no trabalho, em que aparecem indivíduos com valores degradados, com perversões e também em situações também de extrema violência, física ou psicológica; 3. Vertente das narrativas fantásticas, na melhor tradição do realismo fantástico hispano-americano, às quais se podem juntar as de ficção científica e as de teor místico/macabro; 4. Vertente dos relatos rurais, ainda em diálogo com a tradição regionalista; 5. Vertente das obras metaficcionais ou de inspiração pós-moderna (FERNANDES *apud* VIANA, 2010b, p. 272). Na análise dessas prerrogativas, não encontramos viabilidade em enquadrar Viana, pois nenhuma delas abarcaria o discurso vianiano.

Contrário a classificações regionalistas, Viana, na condição de crítico, assume que as vozes do discurso se cruzam e dão lugar a outras em uma intermediação universalista. Em sua análise, ele enumera cinco categorias para os contos contemporâneos: 1. “Os herdeiros da introspecção, do intimismo na linha de Clarice Lispector e Lygia Fagundes Teles” – o trabalho com a linguagem da introspecção é ressaltado, cujas temáticas da morte e da solidão seriam as mais exploradas; 2. “Os herdeiros da violência urbana” – nessa versão, a violência dos subúrbios e das classes marginalizadas é o enfoque; 3. “Os herdeiros do insólito” – caracterizado como algo “desestabilizador”, que escapa à compreensão imediata (VIANA, 2010b, p. 276); 4. “Os herdeiros da dimensão regional” – nesse item, Viana é categórico em defender um regionalismo ausente de “traços pitorescos” (*ibid.*, p. 278); 5. “Os herdeiros da oralidade”, com destaques para autores que enfatizam o momento da fala dos personagens, mas sem a técnica narrativa. Nessa linha, Viana referenda escritores como João Ubaldo e Mário de Andrade e, na contemporaneidade, Marcelino Freire, André Sant’Anna e Daniel Galera. Talvez em defesa da própria linguagem, cite André Sant’Anna: “Ele não tem medo do grotesco nem das palavras chulas tão necessárias ao universo que ele cria” (*ibid.*, p. 280). Já o sertão de que nos fala o crítico, alia-se a temáticas mais universalistas, a exemplos da solidão e da aridez (*ibid.*, p. 278). Sem querer traçar estereótipos, diríamos que a ficção de Viana contemplaria tanto o item ‘1. “Os herdeiros da introspecção, do intimismo na linha de Clarice Lispector e Lygia Fagundes Teles”, quanto os itens ‘4., “Os herdeiros da dimensão regional” e o ‘5., “Os herdeiros da oralidade”. Na ficção desse contista, muitas vozes e tendências se cruzam, alguns valores se perdem, enquanto o contraditório e o ambíguo permanecem. O insólito, por fim, parece-nos ser o peculiar desse contista.

Viana é um desses contistas que fazem do ato de escrever um exercício cerebral. Como experimentador da linguagem, ele utiliza recursos estilísticos e uma focalização centrada na figura do narrador – o único que parece refletir em suas narrativas. Diante do exposto, poderíamos então afirmar que a ironia e o gosto pelo grotesco aprofundam-se nos seus trabalhos mais recentes: *Cine Privê* (2009a) e *Aberto está o inferno* (2004). A opção por *Cine Privê* ocorreu em virtude de ser a obra menos estudada, conforme observamos na fortuna crítica. Em nossa análise, percebemos, no discurso de Viana, os que vivem à margem da sociedade, sem competência para impor a própria voz ou alterar quaisquer imposições sociais. Desapegado das convenções sociais, Antônio Carlos Viana provoca o leitor quando constrói personagens silenciosos, quase sem reflexão. Contudo, a voz do narrador confronta essa suposta inércia com uma densidade implicitamente passada pelo discurso. Nesse mundo à parte, lugares inóspitos são alocados por uma estrutura familiar patriarcal, cujas relações denotam desordem e submissão. Ler esse contista é um ato introspectivo, porque presos à densidade desse real, tão em simetria com o sistema desumano e coercitivo da contemporaneidade. E é justamente a loucura do real que apavora os personagens e os mantém enclausurados ao lugar, onde erotismo e imagens grotescas abordam aos nossos sentidos. Sensações implosivas ao longo desse caminho, porque partem de uma realidade não totalmente desconhecida ao público, contudo, vivenciá-las no imaginado é experimentar a dor negligenciada. Nossa pesquisa, de caráter bibliográfico, far-se-á tanto pela abordagem dos elementos internos da obra, quanto dos externos. Assim, para esboçarmos a ótica realista do autor, trataremos de áreas afins, a exemplo da Filosofia e da Sociologia. Na obra em estudo, *Cine Privê* (VIANA, 2009a), notificam-se personagens decadentes físico e moralmente, como se castigados por alguma maldição social, além do lugar não-comum. Bastante trabalhado pelo autor, o espaço, por vezes, torna-se o foco da narrativa – o que faz de Viana, em termos, um escritor determinista:

O gosto pela exposição de aspectos desagradáveis e repulsivos — presentes na ficção de Viana —, muito comumente encontrado em narrativas criadas à luz do Naturalismo do século XIX, não transforma sua ficção em mero retrato da realidade, sobretudo porque o aparato estético utilizado pelo autor na escritura de sua obra — estilo, escolha de vocabulário, sintaxe — vai alinhá-lo, muito mais, a uma concepção que entende a arte realista como capaz de captar a vida em sua contraditoriedade e precariedade (ARGAN, 2002), e que por não perder-se na tentativa vã de imitar a realidade, recusa o papel de arte unicamente enquanto catarse (MARTINS, 2012, p. 77).

No intuito de abarcar tal complexidade, abordaremos teóricos tais como Michel Foucault, Mikhail Bakhtin, Wolfgang Kayser, George Bataille, Friedrich Nietzsche, Milton Santos, Zygmunt Bauman, Bachelard, Mircea Eliade, entre outros. No campo da narratologia literária, seguiremos os preceitos de Mieke Bal e Maria Lúcia Dal Farra. O trabalho está elaborado da seguinte forma: o primeiro capítulo, intitulado “Concepções sobre a sexualidade e a loucura: as fronteiras do grotesco”, adota, basicamente, os pressupostos teóricos de Michel Foucault, Erasmo de Rotterdam, Wolfgang Kayser, Mikhail Bakhtin, Wolfgang Iser, Mircea Eliade, Milton Santos, Karl Erik Schollhammer e Vânia Maria Resende. Nesse momento, é abordada também a relatividade da função-autor, a interdição do discurso, bem como a problemática do leitor, aliada aos pressupostos de Edgar Allan Poe, contista e teórico americano do século dezenove. Nos Estudos Culturais, uma breve referência à contemporaneidade de Stuart Hall e Zygmunt Bauman.

A fortuna crítica, em Antônio Carlos Viana, traz como principais pesquisadores os trabalhos de Georgina da Costa Martins (UFRJ), Paulo André de Carvalho Correia (UEFS) e Gisélia Mendes da Silva (UFS), que privilegiam em seus estudos temáticas similares às nossas. No segundo capítulo, cujo corpo teórico permanece, foi elaborada uma parte teórica: “A experiência do narrador-menino diante da loucura e do grotesco”, que aborda as concepções da loucura e do grotesco, bem como a exploração dessas temáticas no texto estético, e de que maneira Viana os explora na voz do narrador-menino. Nesse capítulo, mediante o narrador-menino, são analisados os seguintes contos: “Santana Quemo-Quemo”, “Quando meu pai voltou”, “Minha avó Inocência” e “Nós, a maré e o morto”. A seleção foi organizada a partir de elementos comuns às narrativas, a exemplo da loucura e do grotesco, essa última, lançada ao corpo dos personagens e aos ambientes. As análises estão assim organizadas: “2. A experiência do narrador-menino diante da loucura e do grotesco”, sendo esse item um subsídio teórico para introduzirmos as análises dos contos: “2.1 O grotesco do corpo e do espaço em “Santana Quemo-Quemo”; “2.2 Loucura e exclusão em “Quando meu pai voltou”; “2.3 A desvinculação do real em “Minha avó Inocência”; “2.4 A banalização do real em “Nós, a maré e o morto”. No terceiro e último capítulo, o erotismo dos corpos é estudado segundo os pressupostos de George Bataille e Michel Foucault, e da fortuna crítica em Viana. Haveremos ainda de perceber o grotesco, sob o olhar do narrador, como uma máscara do social que aprisiona os seres no tempo e no espaço. Nesse capítulo, busca-se problematizar de que maneira ocorre a saturação sexual no prazer cotidiano e como Antônio Carlos Viana relaciona sexo e poder, corpo e punição, bem como os mecanismos excludentes

do sistema. Posteriormente a uma parte teórica intitulada “3 A sexualidade e o grotesco”, esse capítulo final apresenta as seguintes análises: “3.1 A decadência humana em “Cine Privê”, “3.2 O prazer do corpo envelhecido de “Angeline”; “3.3 A submissão do sujeito e o erotismo do corpo no conto “Esperanza”; “3.4 A sexualidade dos bichos em “Dia de parir cabrito”; “3.5 A maldade ronda “Eliazar Eliazar”; “3.6 A fome e a violência em “Moonlight Serenade”.

Em consonância a nossas propostas, as abordagens desse trabalho justificam-se em virtude de a dramaticidade realista de Viana poder ser interpretada através dos pressupostos foucaultianos, cuja concepção da loucura e da sexualidade atua em conformidade com o poder exercido para o corpo, para o qual converge um composto de forças, de estratégias históricas favoráveis ao sistema – a exemplos da disciplina e da punição. Inerentes a tais emblemas, o corpo, na ficção de Viana, assume proporções nem sempre bem delimitadas, isto é, há uma extensão entre o humano e o espaço, entre formas e valores, de modo a causar uma impressão hiper-realista no texto. Consequentemente, o *verossímil* toma contornos distintos da estética clássica, pois o belo toma contornos não muito agradáveis aos sentidos. O fato é que o grotesco, além do visual repulsivo, emprega sensações de “espanto”, de mal-estar social – tal qual abordado por Viana.

Nesse impasse entre o jocoso e o *verossímil*, Viana contrapõe a agilidade da modernidade ao fatalismo dos personagens. Nos seus contos, o enclausuramento social torna-se um espetáculo medonho, porque a loucura contemplada atinge a todos. E a desgraça de não poder desvencilhar-se desse destino seria o motivo da loucura em Viana. Conforme notificaremos no capítulo seguinte, a loucura, longe de ser apenas patológica, é um *construto* ideológico e histórico, quando a distorção das imagens e a interdição da palavra metamorfoseiam uma aparência desagradável do real.

1 CONCEPÇÕES SOBRE A LOUCURA E A SEXUALIDADE: AS FRONTEIRAS DO GROTESCO

Centrado nas categorias homem e obra, Foucault confere à escrita literária contemporânea princípios éticos que promulgam a indiferença relativa do autor, que se finge de morto na escrita para dar lugar à dispersão de “‘eus’ simultâneos”, ou a várias posições do sujeito. Isto é, circunscrita à função-autor¹, haveria um primeiro ‘eu’ – preso às circunstâncias, pois o valor dado ao texto literário não escapa à historicidade do autor; o segundo ‘eu’ seria uma convenção social, tendo em vista as regras impostas à criação do texto literário; sendo o terceiro ‘eu’ mais intimista por ser ideológico (FOUCAULT, 1992, p. 54-6). Assim, esse sujeito torna-se efeito de determinados “quase discursos”, visto o texto referendar um autor e a função-autor comportar vários ‘eus’ (ibid., p. 54). Na obra *A ordem do discurso* (1999c), Foucault retoma esse princípio de rarefação do discurso, circunstância na qual o autor confere ao texto literário a coerência e a “inserção do real” (ibid., p. 25-8) sem, contudo, perder a noção de sujeito ou de autor. A função-autor seria uma manifestação discursiva, hierárquica e disciplinar.

Diante do exposto, justificamos nossa análise, no aspecto da autoria, sob o pressuposto de conceber Viana como um sujeito-autor portador da “função-autor”, sendo, esse sujeito discursivo, contraditório e liquefato devido à complexidade de um sujeito disperso em várias instâncias discursivas. Nesse âmbito, o nome Antônio Carlos Viana, na condição de autor, não se detém apenas à competência legalizada, tampouco ao elemento ‘obra’, e sim, ao interstício entre esses dois polos, na cisão instauradora de um agrupamento de discursos, cuja singularidade é um ideal estético. Em *A ordem do discurso* (1999c), Foucault justifica as contradições da função-autor como um jogo de identidade “que tem a forma da individualidade e do eu”, pois a identidade tanto é repetida, como requerida na construção de novos enunciados (ibid., p. 29-30). Conforme o teórico, o princípio da indiferença posta pela “função-autor” não determinaria a escrita como consequência, mas a dominaria pela prática. Isto é, a exterioridade do autor, transgredida e reformulada, permite o espaço de um sujeito também autor, quando a iminência de desaparecer está sempre em conflito. Contudo, a

¹ Nesse capítulo, abordamos sucintamente a “função-autor”, tendo por base os pressupostos de Michel Foucault nas obras *O que é um autor* (1992) e *A ordem do discurso* (1999c). De acordo com Foucault, tal especificidade caracteriza-se por uma instância discursiva, hierárquica e disciplinar, haja vista a carga ideológica, a supremacia do texto literário em relação a outros textos e o fato de exigir uma técnica aprimorada. Contudo, entre a “função-autor” e a obra situa-se o problema da autoria, que questiona a relativa função do autor no contexto interno da narrativa.

mudança de paradigmas, na significação do texto literário, ainda é muito recente e complexa, pois: “[...] nem a literatura, nem a política, nem tampouco a filosofia e as ciências, articulavam o campo do discurso no século XVII ou XVIII, como o articularam no século XIX” (FOUCAULT, 1978, p. 25).

De acordo com Wolfgang Iser (1996), um dos teóricos fundadores de estética da recepção², as causas da mudança dessa tradição teriam dois pontos em comum: a modernidade e as revoltas estudantis. O primeiro então atuou como uma revelia ao arcaico, nos conceitos de harmonia e contemplação; enquanto o segundo reivindicou mais autonomia ao texto literário. E a literatura passou da esfera contemplativa e hierárquica para uma postura crítica. Consequentemente, a mudança de foco mudou o contexto das obras, bem como alterou a orientação das análises. Em *Arqueologia do saber* (2008), que retoma outras obras, Foucault novamente traz o problema da autoria dos textos literários, pois esse discurso circula como outro qualquer. A observação parte do princípio de que todo discurso já se encontra articulado nesse meio silêncio anterior, cuja dinâmica volta-se para si próprio e à procura de outros sujeitos. Na condição de pós-estruturalista, Foucault, ainda nessa obra, retoma o conceito de obra:

Uma soma de textos que podem ser denotados pelo signo de um nome próprio. Ora, essa denotação (mesmo essa denotação se forem deixados de lado os problemas da atribuição) não é uma função homogênea: o nome do autor denota da mesma maneira um texto que ele próprio publicou em seu nome, um texto que publicou sob pseudônimo, um outro que será descoberto após sua morte (FOUCAULT, 2008, p. 26).

Ainda nas trilhas do poder hierárquico, *A ordem do discurso* (FOUCAULT, 1999c) focaliza o sujeito da enunciação, pois a instituição, ao cercear o discurso, torna-o solene e ritual, sendo competente para uns e outros não. A opulência do discurso depende, no caso, de forças circunstanciais, dos procedimentos de “exclusão” e “interdição” (ibid., p. 9), que criam um duelo entre a palavra escrita e a pronunciada, cujo ápice é na palavra falada. Assim, a

² A estética da recepção é um pressuposto teórico formulado por Hans Robert Jauss e seus seguidores da escola de Constança, no final da década de 60. A nova escola, que revoga o pensamento positivista, concebe a obra literária na convergência entre o aspecto histórico e o estético. O objeto de investigação torna-se, portanto, o receptor. Com isso, o leitor assume um papel fundamental no conhecimento estético e no processo histórico por qual passa a obra. Assim, a recepção é pertinente à estrutura da obra, isto é, o texto literário é considerado pela relação dialógica entre literatura e leitor. Nesse âmbito, os aspectos social, intelectual, ideológico e linguístico constroem a significação da obra. (ISER, W. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Trad. Johannes Kreuschmer. (1). São Paulo: Editora 34, 1996).

dicotomia ‘razão’ e ‘loucura’ ganha destaque nessa obra. Diante disso, o conceito de ‘loucura’ é relativizado em favor do discurso mantido pelo poder. Segundo o autor, a “vontade de verdade”, reforçada e conduzida por um conjunto de práticas mantenedoras apoiadas no institucional, é um sistema de exclusão que pressiona outros discursos, conforme cita o teórico:

Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 1999c, p. 10).

Discurso e loucura, por fim, relacionam-se, seja por elemento em comum: a intolerância, ou por elemento contraditório: a razão! A loucura, até o final do século dezoito, era extremamente relacionada à razão, podendo até ser uma de suas manifestações. Erasmo de Rotterdam (1466-1536), teólogo e humanista do século dezesseis, concebia a loucura como um discurso expresso pela consciência crítica dos homens que, como uma força secreta, trilhava o caminho da sabedoria, um estado de consciência. Contudo, a loucura é capaz de despertar no indivíduo uma falsa percepção dos sentidos, embora classificar o outro como louco possa não ser tarefa das mais fáceis. Certamente, uma postura historicamente marcada. Daí, no século dezoito, a loucura sai do campo da razão e a clínica médica concebe o louco como um problema patológico. A loucura então deixa de ser uma dádiva, pois, para a ciência, desconhecer a essência das coisas é estar desprovido de razão.

Em contrapartida, anterior a esse período, no século dezessete, houve uma quantidade considerável de casas de internamento. Nessa época, era preciso isolar, ou excluir, essas pessoas da sociedade. Nesses locais, os reconhecidos como insanos viviam em condições subumanas, sem higiene e com alimentação precária, além da superlotação. Para o internamento, os critérios de idade ou sexo eram totalmente ignorados. Interessante observar, nessa trajetória de classificar a loucura, é que o louco, na Idade Média, tido como sagrado, passa a ser dessacralizado no século dezessete. Não aleatoriamente, essa ideia foi bastante disseminada pela Igreja Católica, que agregou preceitos protestantes a sua religião e intensificou o maniqueísmo fundamentador, isto é, a visão dicotômica do mundo entre o bem e o mal; sendo uns “filhos de Deus enquanto outros do demônio” (FOUCAULT, 1978, p. 61). Conforme prescreve Foucault, essa oposição acaba por envolver o sentido de loucura. Portanto, a miséria humana em que vivem os loucos perde o sentido místico por não remeter à

imagem de Deus, cabendo à loucura um funcionamento moral. Em seus estudos, Foucault esclarece que o internamento, antes de ser um espaço de cura, é o caminho encontrado pelo Estado para coibir a mendicância e vagabundagem dos loucos, que deviam ficar entre os miseráveis. Em referência à sexualidade, algumas práticas de profanação mantinham, no século dezoito, época conhecida pela propagação dos manicômios, uma aproximação com a loucura (FOUCAULT, 1978). O internamento teria então afinidades entre “os pecados da carne e as faltas contra a razão” (ibid., p. 87). Entre a culpa e a falta de razão, a sombra do pecado começa a rondar a loucura, quando a homossexualidade também entra nos circuitos médicos como um desagravo às leis sociais e divinas, já que a loucura se originaria na sexualidade perturbada. Nesse período, julgar alguém como louco era uma prática sem corporeidade, importava mais trancafiá-lo a buscar as verdadeiras razões para o internamento. Desse modo, o internamento ganha *status*, enquanto o louco passa a ser desprovido de classe. É extirpada dele a cidadania.

Ao tratar da loucura, Michel Foucault contempla *O elogio da loucura*, de Erasmo de Rotterdam, um holandês nascido na Idade Média, em 1465. Escrito em forma de ensaios, a obra de Rotterdam não faz apenas uma crítica ao fanatismo religioso da época, mas também uma sátira do comportamento e preceitos da sociedade dos séculos quinze e dezesseis, embora não tenha se fixado a um período em particular. Com ideias avançadas para a época, Rotterdam buscou uma explicação para as atitudes passionais dos homens, que seriam reguladas pela loucura (ROTTERDAM, 2002, p. 29). Em sua obra, ele cria a metáfora da “Deusa da loucura”, uma divindade nascida de Plutão, a responsável pelos maus comportamentos humanos (ibid. p. 13). Erasmo de Rotterdam, ao falar de loucura, a relaciona com os sentimentos da alma: a memória, o intelecto e a vontade – elementos imateriais, enquanto os sentimentos do corpo: tato, audição, visão, olfato e paladar, seriam materiais (ibid., p. 83).

Na literatura, o tema da loucura sempre foi um chamamento e, em épocas mais repressivas, trazia o louco de maneira caricatural. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis (1994), obra inaugural do realismo brasileiro, narra-se uma história em que o narrador confessa trazer consigo “a ideia fixa dos doidos e dos fortes” (ibid., p. 11). Embora a temática não seja a loucura, Machado a referenda em alguns capítulos. Lançada em 1881, a obra traz a revolucionária história de um defunto-autor. A trama, de ordem cronológica e psicológica, aborda as experiências medíocres de um filho abastado, e solteirão, da elite brasileira do século dezenove. A narrativa começa exatamente no dia da morte de Brás Cubas.

Daí por diante, são muitas ideias fixas e delírios que, segundo a concepção da “Deusa da loucura” (ROTTERDAM, 2002, p. 13), provocam o riso, pois a loucura alegra aos deuses (ibid., p. 75). Em um dos célebres capítulos desse romance, intitulado “O delírio”, o autor constrói uma sátira à degradação moral da sociedade ao longo dos séculos. Nessa passagem, Brás Cubas sofre metamorfoses e é chamado de “verme” por Pandora, a personagem principal do capítulo (ASSIS, 1994, p. 15). Certamente, uma comparação à raça humana.

Entre tantas versões de loucura da literatura brasileira, outra que repercutiu foi o romance *Menino de Engenho*, de José Lins do Rego (2001), lançado em 1932, período impregnado pelo teor sociológico nas artes e nas ciências. Muito significativa para o regionalismo brasileiro da década de 30, a obra traz como cenário a realidade nordestina com os vícios de uma sociedade escravocrata e patriarcal. O romance apresenta um narrador em primeira pessoa: Carlinhos, um menino de quatro anos. A ação começa com o assassinato da mãe do menino, uma mulher carinhosa e querida por todos, exceto pelo marido. A trama prende-se, em parte, à loucura solitária e miserável do pai do narrador-menino, cuja lembrança confere maus presságios ao menino, além de deprimi-lo. A figura nervosa e conturbada do pai passa, portanto, pelo corpo e intelecto do personagem. Contudo, na obra de Antônio Carlos Viana, a loucura atua como um pretexto para denunciar a banalização da vida, a falta de perspectivas de quem não tem oportunidades de mudança. Normalmente, o louco é um membro da família: pai, tia, irmãos, avó, entre outros. A complexidade fica sob a ótica do narrador, que submete às ações dos personagens o próprio julgamento. Viana, ao inserir o realismo do discurso em seus textos, o faz como um resultado da fragmentação da identidade do sujeito pós-moderno, que apresenta estados de sobrevivências desiguais – entre o passado e o presente, entre o campo e a cidade. Seria um indivíduo desencontrado no próprio mundo, conforme cita Correia:

A tensão entre os dois mundos, o arcaico e o pós-moderno, está presente também nos contos de Antônio de Carlos Viana, mas, numa perspectiva diversa: trata-se de uma tensão construída primeiramente na e pela linguagem e que só dessa forma ilumina a realidade (CORREIA, 2010, p. 18-9).

Antônio Carlos Viana confere ao discurso significados um tanto desviados do senso comum ao transgredir determinados valores. Em uma linguagem perfeitamente coerente às temáticas exploradas e, historicamente, bem delimitadas, o contista abarca as classes minoritárias quando as representa nos aspectos banais, a exemplo do ato de agir apenas por

instinto, da nulidade da consciência humana, da saturação do discurso do sexo, ou da depreciação física e moral do ser. Viana então inverte preceitos hegemônicos, pois agrega à família o cerne dessa desordem e apresenta elementos do sagrado como algo diabólico, a exemplo da cor branca, tida como algo hediondo no conto “Moonlight Serenade” (VIANA, 2009a, p. 104). O conto é o drama de uma menina órfã de pai, pobre, que se deixou ser abusada sexualmente em troca de cuidar dos “buracos” da boca (ibid., p. 106-7). O dentista, na verdade, era apenas um proteico, o dr. Lustosa. A narradora assim apresenta o seu algoz:

Tinha uns olhos de sapo-boi, um corpo gorduroso que se debruçava sobre o meu, sufocando-me, enquanto o motor zumbia e eu esticava a perna de medo. Acho que foi ali que descobri que a gente tem uma alma, o zumbido atingia um ponto tão além de mim que só podia ser a alma. **Se existia inferno, ele começava naquela sala branca**, com cheiro de cravo e cera derretida (VIANA, 2009, p. 106-7 – grifos nossos).

Em contraponto à cor negra, o branco tem uma simbologia ligada aos ritos de passagem, ou de iniciação, a exemplos da morte e da vida. Todavia, nem sempre simboliza positividade, embora seja uma cor reveladora, tal qual a aurora. É também a cor da “transfiguração, que deslumbra e desperta o entendimento, ao mesmo tempo em que o ultrapassa: é a cor da teofania (manifestação de Deus) [...]” (CHEVALIER, GHEERBRANT, p.143-4). No conto citado, a iniciação sexual da menina ocorre exatamente na sala branca, mas o ideal representado retira de cena qualquer sentimento de pureza. Na concepção de Viana, conforme ele nos referenda, a sociedade contempla valores adequados aos mais fortes fisiologicamente, quando a moral atende às leis da sobrevivência. Em complemento a tal ponto de vista, citemos:

É notável nas sociedades ocidentais a modelização de ações, de comportamentos, de corpos moldados sob padrões opressivos que fetichizam as camadas sociais, de modo a lhes imprimir uma racionalidade falsificada, pronta para tolher toda forma que destoe daquilo que foi há muito naturalizado (ALMEIDA, 2014, p. 408).

Na concepção do discurso, tal modelização das ações seria, em termos, um princípio de rarefação, que somente permite a entrada no discurso de pessoas autorizadas e competentes; sendo, determinados discursos, impenetráveis e outros, menos restritivos (FOUCAULT, 1999c, p. 36-7). Sob a égide da “restrição”, o ritual define a qualificação dos discursos, os gestos e circunstâncias dos envolvidos. Isto é, há um conjunto de signos figurativos do discurso que, mediante o ritual, envolto também no coletivo, impõe a eficácia

das ações ao discurso. Na contemporaneidade, tal eficácia, conforme Schollhammer (2009), oferece confiabilidade ao aspecto autoral, tendo em vista a literatura não mais se deter em criar espetáculos, mas em problematizar o real. Nesse contexto, muito tem se observado, na literatura contemporânea brasileira, a presença de traços biográficos do autor: relatos, costumes e a própria experiência de vida dos autores tornam-se partes do ficcional (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 112-4). Nesse aspecto, Antônio Carlos Viana é um escritor comprometido com sua escrita, pois, de algum modo, conforme pode se comprovar nas entrevistas dadas por ele, muito do que viu e viveu, permanece em sua obra. Nesse fio condutor das memórias, Viana, podemos inferir, é centralizador, visto construir um narrador que vigia e controla seus personagens. Assim, esse “narrador-implícito” toma para si a recuperação do passado e o conhecimento do que o discurso é capaz de provocar. De acordo com Dal Farra (1978, p. 64): “[...] há necessidade de um jogo entre objeto e sujeito, dividido entre a análise, a suposição e o reencontro, para que se alcance a integridade requerida pelo narrador”. Todavia, não é aconselhável fixar tipologias fixas de narrador, pois o contista, não raro, alterna o foco da narrativa. Nessa via de atrair o leitor, Viana explora o aspecto sensorial, cuja técnica narrativa consiste na percepção do objeto, quando personagens e ambientes são apresentados ao leitor pictoricamente. A intenção, portanto, seria apresentar as próprias percepções e “padrões de apreciação” (ibid., 1978, p. 30): “O tratamento pictorial compreende a existência de um narrador que usa sua própria linguagem e seus próprios padrões de apreciação – a fim de reproduzir alguma realidade que está em sua mente [...]” (ibid., p. 32). Viana então usa o discurso indireto livre, ao caracterizar o interior do personagem, e o transforma em discurso direto – para retomar a fala do personagem. Certamente, uma tática para envolver a cadeia interpretativa: narrador, leitor e texto.

A problemática do espaço, outra constante na narrativa vianiana, legitima a obscuridade desse espaço, que oscila entre a aparente disciplina e a desordem. No aspecto externo do texto, o espaço disciplinar, porque enquadra os seres, quase sempre distribui os personagens isolados do processo de modernização, pois: “É preciso anular os efeitos das repartições indecisas, o desaparecimento descontrolado dos indivíduos, sua circulação difusa, sua coagulação inutilizável e perigosa...” (FOUCAULT, 1999b, p. 123). Veremos, desse modo, seres excluídos vivendo à margem da modernização e indivíduos numa produção circular de isolamento por acumularem produtos (SANTOS, 2006, p. 39-41). Indiferente às mudanças, o sujeito deseja permanecer onde está. Portanto, os contos aqui estudados buscam esse narrador que trata o cultural pelo cotidiano, embora isente o ‘outro’ de informações.

Na obra *Cine Privê*, encontramos a orfandade e a miséria, o silêncio e a opressão. No intuito de melhor representar esse mundo apartado da modernidade turbulenta e ágil, Viana o traz com aspectos repulsivos, com um gosto pela loucura e pelo sexo, pelo medo e pela fome. Nesse percurso, nota-se a tessitura do autor, atento à cadência das palavras, enquanto o ritmo de leitura varia conforme a intencionalidade, pois, a depender das ações dos personagens, a narrativa apresenta um ritmo mais lento ou um pouco acelerado. O vocabulário é adequado, sendo a extensão das palavras medida ostensivamente em determinados contos para melhor compor a carga dramática da linguagem. No aspecto contextual, Viana, ao abordar a loucura a representa, discursivamente, no ambiente familiar. O comum entre tais narrativas é o fato de a loucura circular como um porta-voz de denúncias do social, enquanto o corpo é castigado copiosamente. Contudo, se a palavra do louco não tem validade, ela também é transgressora por não se enquadrar nos limites estabelecidos. O louco não exerce a cidadania, não tem identidade reconhecida, além de desconhecer o próprio corpo, ou partes dele. Contudo, se não pode agir livremente e não tem acesso a determinados lugares, exerce o seu discurso sem censura – porque fala desprovido de regras sociais. Dessa forma, na literatura contemporânea, a figura do louco ganha complexidade e, apesar de o seu discurso ser excluído, no contexto interno, as forças que opera regem a trama e nos conduzem a descobertas. Foucault, em *A ordem do discurso* (1999c), explicita a necessidade de conhecermos os procedimentos de exclusão dos discursos, quando nos é importante saber os limites de dizer e calar-se, de estarmos conscientes do poder do discurso para construir uma realidade ou ocultá-la.

Mas tratar do discurso do sexo é uma competência que surge como pretexto para encenar situações limites, expostas em ambientes hostis e decadentes. Perspicaz, o autor engloba o erotismo segundo as intervenções do contexto cultural de origem. Segundo Correia: “o erotismo como um aspecto que instaura a busca do saber, no sentido da descoberta do real” (CORREIA, 2010, p. 13). Viana, entre as prerrogativas de dizer e calar-se, ao abordar o discurso dos excluídos, seja no âmbito da loucura ou no da sexualidade, o faz mediante uma realidade fronteira: a que subsiste entre o limiar da vida e da sobrevivência. Sujeito e representatividade, portanto, são analisados pelo fato de Viana expressar a literatura não apenas como uma constatação histórica ou sociopolítica. Nele, importa não somente o valor sistemático do discurso literário, mas também as modalidades de sua existência (FOUCAULT, 1992, p. 68). Isto é, uma expressão elevada por ser literatura, mas produzida em uma linguagem cotidiana por ser original. Haveremos então de observar determinados aspectos sensoriais utilizados por Viana, que atuam como um recurso para persuadir o leitor.

Daí, o leitor perceberá a “lama” percorrer vários contos, enquanto o visual vincula-se ao tato, pois o pictórico deve contrastar com o calor exaustivo do sol que, longe de alumiar, queima e azucrina a memória do narrador. Consideramos que esse autor, politicamente contextualizado, faz uso do discurso imaginativo para elucidar uma percepção de mundo, ou para envolver o leitor com imagens dissonantes ao senso comum.

Dessa forma, julga-se que a função-autor, no âmbito do discurso, não circula livremente. Na elaboração desse processo, originário no momento da escrita, haveria um esquecimento não acidental, mas essencial e constitutivo. Tal discurso diferencia-se também por sua recepção, tendo em vista sua expressividade provocar transformações sociais como nenhum outro, além do modo de circulação não se enquadrar nos demais. De acordo com Foucault (1992, p. 126), “a literatura tem uma dupla relação com a verdade e o poder” por implantar uma ética discursiva que fomenta uma ‘não verdade’. A literatura é, portanto, um discurso valorativo, de opinião, embora o autor, na condição de sujeito, necessite ser apagado em favor da obra. Ligado ao sistema jurídico, o nome do autor, no interior da obra, não atua como um valor de verdade, conforme se atestaria em um texto científico. Assim, o dito não manifesta, visceralmente, a opinião de quem o escreveu; ainda que faça referência ao *status* desse discurso no interior de determinada sociedade. Na evidência de tais pressupostos, citemos uma breve explicação:

Nessas narrativas, há sempre a encenação de uma situação-limite, ligada ao erotismo, que leva à descoberta do mundo por um menino que, sendo sempre outro a cada conto, permanece basicamente o mesmo: o autor, implícito nas redes do texto (CORREIA, 2010, p. 12).

De acordo com a perspectiva vianiana, os personagens submetem-se ao imparcial posto pelo autor e padecem sem o saber, porque nesse lugar não-comum apenas o narrador está atento. Pessimista e cético, Viana aproxima-se de Nietzsche quando lança uma estrutura familiar na qual não subsistem nobres nem títulos. Nessa análise, a “má consciência” (NIETZSCHE, 2009) revigora-se na psicologia dos personagens e do narrador, enquanto o erotismo entrelaça-se à condição marginal da existência. Na expiação dessas vozes, haveremos de ter mulheres de aspecto decadente, moral e fisicamente, o corpo saturado de sexo (FOUCAULT, 1999a) e crianças que vivenciam experiências não muito convencionais para a idade. Em relação a essas problemáticas, percebe-se ainda um autor irônico que dosa o anticlericalismo como um pretexto para zombar dos desígnios divinos. Deus, quando invocado, é um ser inócuo. Veremos ainda personagens tão “desprovidas” de ação (SILVA,

2011, p. 161) que atingem o banal. Compreensível então a coisificação humana acompanhar o percurso dessas narrativas. Em consonância a esse enquadramento, o social é inalterável porque não existe salvação para as misérias do mundo.

A imobilidade social gera, em Viana, um panorama labiríntico, no qual os personagens, marginalizados, subsistem de forma medonha e parecem absorvidos pelas necessidades mais básicas, a exemplos do ato de comer e excretar, ou melhor: a ação segue aos instintos, e não ao intelecto. Em observância a essa emblemática, fazemos novamente a inferência do fato de Viana ter características naturalistas (MARTINS, 2012, p. 77), ao englobar gente, bicho e ambientes. Coerente, portanto, a atenção dada à imagem e a outros aspectos sensoriais, a exemplo do tato e do olfato – ainda que menos explorados. Muitas vezes criticado pelo cru de suas histórias e pelo vocabulário fortemente adequado, Antônio Carlos Viana evidencia a fragilidade dos excluídos pelo sistema, sendo, a loucura, um dos vieses para denunciar a fragilidade dos corpos. Indubitavelmente, somos influenciados pelo meio, embora, nessa era pós-moderna, a fluidez dos valores fragilize o indivíduo e a oscilação contínua da identidade confunda a aparência com o real (BAUMAN, 1987). No contraponto dessa complexidade, os espaços são construídos para aliviar as ansiedades das mentes ágeis e inquietas. Contudo, em Viana, a casa, em vez do “espaço de proteção” (BACHELARD, 1978), coloca os personagens como se estivessem em perpétuos devaneios; além de os ambientes atuarem, por vezes, como uma extensão do humano. Nesse impasse, entre o físico e o psicológico, os corpos vianianos lembram marionetes não pelo fato de serem conduzidos, e sim, pelo aspecto da nulidade. Consciente das circunstâncias do espaço, Viana traz para a literatura um realismo tão áspero quanto a linguagem – lá – reinventada.

Na perspectiva de uma análise voltada para o social, os textos de Viana abarcam instâncias entre texto e autor, de como o texto reverencia o “exterior” (FOUCAULT, 1992, p. 34). É natural o olhar vitimar os corpos e banalizar as ações dos personagens. Assim, o estudo do corpo, sobre o qual recai a temática do grotesco (KAYSER, 2003), é ainda uma estratégia discursiva que possibilita um conhecimento das práticas sociais, a exemplos da disciplina e do silenciamento dos corpos como reflexo das estruturas hierárquicas de poder, cujas dinâmicas atuam em conformidade com a época e o lugar. Conforme Silva (2011, p. 28):

O estudo do corpo pode ser entendido como uma excelente estratégia de conhecimento das práticas sociais em vigor monitoradas por um sistema institucional, já que os corpos, sejam dinâmicos ou imobilizados, não são analisados fora de um contexto relacional.

Inferimos, a esse aspecto, o aparato de legalidade do Estado, constituinte da posse do corpo, bem como os domínios da verdade, que vigiam e controlam as ações coletivas ou individuais (FOUCAULT, 1999b). Na base dessas práticas sociais, o discurso como mantenedor das relações de poder. Dessa forma, as práticas humanas passam a ser vistas como uma forma de conhecimento condizentes com a experiência do conhecimento e da linguagem. Possuidor de um vocabulário fortemente adequado ao contexto, Viana traz ainda uma realidade patriarcal, arcaica, permeada pela ocultação do real e padecimento do corpo. Marginalizados e anômalos, os personagens vianianos refletem e agem mais por impulso – ainda que a narrativa ganhe em densidade psicológica na perspectiva do narrador, enquanto o corpo movimenta a ação. Na ordem foucaultiana, a justiça procura corrigir ou curar as falhas humanas pela detenção do corpo, para reeducá-lo; embora os métodos utilizados não nos levem a crer em reeducação, talvez punição – somente.

Assim, nos contos de Viana, o corpo é também o lugar do suplício, que nem sempre finda com a morte. Nessa metáfora, a consciência frágil desses personagens negligenciados pelo sistema segue o martírio do existir figurativamente, embora as circunstâncias das causas não sejam postas pelo escritor. Todavia, em suas mostragens ficcionais, o desvelamento do discurso – posto pela palavra proibida, muitas vezes é censurado pelo cru de suas histórias e pelo vocabulário fortemente adequado. Em referência a tal aspecto, não lhe são poucas as críticas recebidas, a exemplo da citação de um jornalista em uma revista virtual: “Os contos são propositadamente grosseiros e radicalizam a linguagem baixa” (VIEIRA, 2009).

Nesse medir forças, a coerção da censura à palavra faz-se notar tanto no discurso literário, quanto no científico, tendo por base os conceitos de ‘verossímil’ e ‘verdade’. De acordo com Foucault (1999a), o conceito de verdade, por qual atravessou a história da censura, sofreu mudanças perceptíveis entre os séculos dezesseis e dezenove. Nessa prerrogativa, diríamos que a temática do corpo ainda não circule normalmente, que referendar determinadas palavras, a exemplos de “pau”, “varar” – expressões relacionadas ao ato sexual, possa não ter uma repercussão pacífica. Um exemplo marcante é a própria historiografia de Viana. Censurado no vestibular da Universidade Federal de Sergipe, com o livro *O meio do mundo e outros contos*, o contista foi considerado pornográfico. Em resposta, o autor comentou em uma entrevista:

O Meio do Mundo e outros contos tinha sido indicado como leitura obrigatória para o vestibular da UFS (Universidade Federal de Sergipe) e depois a própria universidade o retirou porque disse que era pornográfico.

Uma universidade! Algo inaceitável. Eu não trabalho com pornografia, mas com o erotismo, que refino até onde posso (VIANA, 2005).

Não simplesmente o meio acadêmico, mas também determinados segmentos reprimiram a leitura da obra pelo vocabulário incomum. Esse público privilegiado, negligenciando a complexidade estética do autor, impôs o poder competente. O livro saiu das referências de leituras obrigatórias para o vestibular, que era a sistemática adotada para o ingresso no ensino superior na época, em virtude da censura.

Em se tratando de literatura, e de poder, os contos de Antônio Carlos Viana parecem percorrer os pressupostos foucaultianos, isto é: insere-se tanto no contexto global – do ‘outro’ que o lê, quanto nas especificidades individuais do autor, quando reverbera sua experiência de mundo e formula uma “constituição do sujeito”, cuja construção passa pela linguagem (FOUCAULT, 1992, p. 18). O contista, ciente das mazelas sociais e do ranço moral que assola o Nordeste, aborda-nos com personagens densos e silenciosos. Em sua representatividade ficcional, teremos a palavra interdita e a inércia de personagens quase desprovidos de linguagem; enquanto o discurso competente é também o que castiga. Daí, retomar o passado para desmascarar os castigos pelos quais o corpo é, ou já foi vítima, é um exercício de poder.

Hábil na arte de escrever e com uma experiência de vida simples, exceto comum, Antônio Carlos Viana intercepta o leitor com as implicâncias de um narrador-menino na memória de um adulto. Travestido de criança, esse narrador nos referenda uma inocência perdida, embora não possamos, de fato, culpá-la por seus devaneios, nem por ser contraditória. A criança, não sendo capaz de se defender plenamente sozinha, também nos impede de condená-la pelos erros. Consequentemente, torna-se um ser inconsequente e até libertino – como os loucos, talvez. No capítulo seguinte, a criança é o tema de nossos pressupostos, quando Antônio Carlos Viana, sob a perspectiva do narrador-menino, absorve os relatos de sobrevivência dos personagens. Irônico, esse narrador denota uma experiência de mundo capaz de apreender as intempéries humanas.

2 A EXPERIÊNCIA DO NARADOR-MENINO DIANTE DA LOUCURA E DO GROTESCO

Na Renascença, a loucura não era reconhecida como patologia, pois a criatividade associava-se ao conhecimento esotérico, bem como às formas de conhecimento mais complexas. A loucura então, não sendo a dos loucos exatamente, tinha o poder de inspirar os homens das letras e revelar o êxtase humano. Bem posterior ao período renascentista, no século dezoito, o fenômeno da exclusão para os julgados como loucos tornou-se um caso clínico, porque as instituições legalizaram as internações; enquanto os hospícios, com seus supostos fins terapêuticos, construíram verdadeiros modelos de penitenciária. O centro irradiador dessa prática situa-se no final da Idade Média, época em que a lepra foi associada à loucura, e mesmo ao demoníaco (FOUCAULT, 1978).

A partir da concepção da loucura como uma doença que ameaça a disciplina e a ordem, a medicina se utilizaria, segundo Michel Foucault (1999b), de alguns métodos nada científicos para cuidar desses doentes: a punição. Isolado, o indivíduo tem aprisionado não simplesmente o corpo, mas o espírito, agora enfraquecido e confuso. Daí, no século dezenove, a psiquiatria, com a promessa de cura, justifica a exclusão do louco pelas seguintes medidas: 1. Assegurar sua segurança pessoal e de sua família; 2. Libertá-lo das influências pessoais; 3. Submetê-lo à força a um regime médico; 4. Impor-lhe hábitos morais. Dessa forma, o adestramento desses corpos indisciplinados era o objetivo para inibir a expansão da mente do louco, visto a internação não ser uma medida para libertar a mente desse indivíduo, e sim, para salvar o sistema de perturbações (ibid., p. 27-9). Desse modo, do século dezoito ao dezenove, a loucura deixa de ser erro para se tornar uma ameaça. Em consequência, ao louco, não é cobrado passado nem futuro. O tempo lhe é irrisório.

Mas no discurso estético de Antônio Carlos Viana, quando a imaginação parte do universo infantil, haveremos de ter a memória como suporte. O menino, sendo o motivo gerador da criação, evidencia ângulos distintos: tanto reproduz o universo lúdico, quanto denuncia um realismo que antecipa a experiência adulta. E é exatamente essa dualidade que buscamos evidenciar em nossa análise, quando investigar o lugar da criança na literatura brasileira é valorizar o passado pelo recurso da memória, é dar-lhe uma dimensão sociológica. Viana, na condição de um narrador historiográfico, elabora personagens sujeitos, pois os concebe numa condição sociologicamente demarcada por valores e sistemas. Meticulosamente, ele lança seus personagens pueris em uma série de privações. De fato, o processo de criação desse contista investiga a criança pobre pelo fio da memória, quando tece

o ambiente em que viveu: o semiárido sergipano. Em tais circunstâncias, trouxemos os apontamentos de Georgina da Costa Martins (2013), que cita:

Nesse sentido, avaliamos que as narrativas que optam por configurar uma infância cuja capacidade não só de refletir sobre a própria existência — seja ela fruto do sofrimento ou do prazer — mas ainda de reagir frente às adversidades, respondem a principal pergunta de Laqueur: "sob que condições podemos falar de outros indivíduos de modo a nos preocuparmos com eles?" (Laqueur *apud* Hunt, 2006, p. 274).

Conforme a autora, Viana compreende o personagem na concepção de sujeito e “não como objeto”, numa relação entre autor, narrador e leitor. Pensar na literatura, nesse âmbito, é dar-lhe dimensões “humanitárias”, fato que aproxima o leitor, solidariamente, do drama vivido pelos personagens; enquanto a infância pobre, trazida por Viana, funciona como arquétipo das desigualdades sociais, capaz de perpetuar na consciência do adulto as mazelas sofridas (ibid., p. 119). Contudo, a criança caracteriza-se ainda pelo universo lúdico, pois:

O ser do devaneio atravessa sem envelhecer todas as idades do homem, da infância à velhice. Eis porque, no outono da vida, experimentamos uma espécie de recrudescimento do devaneio quando tentamos fazer reviver os devaneios da infância (BACHELARD, 1996, p. 96).

Cita Bachelard (ibid., p. 96) que as reminiscências trazidas pela infância não são verdadeiras lembranças, pois a infância “reimaginada” está no mundo adulto. Nesse emaranhado de lembranças, a criança se percebe na “zona dos conflitos familiares”, o que faz dela um “homem prematuro” “em estado de infância recalcada” (ibid., p. 102). Em Viana, as lembranças, revigoradas no presente, nem sempre têm a nitidez pretendida. Conforme observa o narrador-menino no conto “Nós, a maré e o morto”:

Na maré alta, era melhor. As mulheres arregaçavam a saia até as coxas. Nas noites de lua cheia, era um deslumbramento, as nêgas de carne cintilavam junto com o resplendor da água. Quando uma se atolava, as risadas estouravam e todo mundo se juntava para puxá-la do atoleiro. Chegávamos em casa muito tarde da noite, todos cansados e sujos, só não tristes, já esquecidos do morto (VIANA, 2009a, p. 123).

Especificidades à parte, as situações limites movimentam as narrativas vianianas. A carência é total, seja no aspecto afetivo, nas relações sociais e familiares, ou no plano econômico. O fato é que viver à margem do futuro, em uma realidade estagnada, é também

uma forma de resistência à ordem estabelecida. Nesse âmbito, Martins (2013, p. 120-1) identifica três categorias de pobreza para os relatos de infância: “a orfandade, a do abandono e a da precariedade”, sendo, esta última, consequência das demais e também um determinante para as experiências negativas experimentadas na pobreza. Contudo, quando Viana retoma esse passado, ora realista, ora idílico, ele o constrói exatamente numa ambiguidade semiótica, pois o pictórico representado pelo olhar em devaneio contrasta, por vezes, com a visão de um sistema de valores (SANTOS, 2006, p. 38-40).

Nessa tensão estética, poderíamos reconhecer na narrativa desse contista a técnica da “*sustentação*”, própria da narrativa policial, que mantém leitor ou ouvinte em suspense a fim de surpreendê-lo com o inesperado (TODOROV, 1970, p. 57). Perceberemos então, ao final dos contos, o elemento surpresa, embora essa *sustentação* esteja mais relacionada ao plano físico, tendo em vista a plasticidade de Viana fixar-se na miserabilidade humana, de modo a formular corpo e espaço como objetos de denúncias. Assim, falar da escrita vianiana é gozar da experiência, por ele, exercitada. Em referência a tal especificidade, Michel Foucault revela-nos, em sua produção, a experiência como produto e causa das condições de transformação. Na literatura, o viés para tal análise constitui-se pelo uso ficcional da linguagem, que dialoga com ‘realidade’ e ‘imaginário’. O complexo da linguagem não seria, portanto, o distanciamento entre a linguagem e as coisas, e sim, conceber o fictício da linguagem como uma capacidade de nos fazer aceitar o que não existe, mas é: o mundo ficcional! Não obstante, em Viana, o narrador-menino lança os personagens em forças circunstanciais que minam qualquer resistência. Nesse universalismo, a família torna-se o lugar-comum, quando os papéis de “pai”, “mãe”, “tia”, “avó”, “irmão” são representados por seres anônimos. Na expressão do grotesco, Viana envereda pelo previsível ao trazer a exploração de temas marginais, no caso, a loucura e o sexo. Conforme o pesquisador Fabiano Rodrigues da Silva Santos (2009), o grotesco tem uma tendência ousada, embora esse desvio do cânone nem sempre seja avaliado positivamente pela crítica, a exemplo do ocorrido no romantismo. Os românticos, revolucionários e transgressores, focalizavam o sujeito para se desvencilhar das transformações causadas pelo progresso. Nesse ínterim, a atração por uma estética que privilegiava o lúgubre compunha o Belo. O grotesco, tendo sua origem no gótico da baixa Idade Média, atinge novas formas no período romântico dos séculos dezoito e dezenove que, conforme Santos (ibid., p. 75): “A produção gótica traz um amálgama entre horror e beleza que será importantíssimo para a constituição do novo conceito de beleza como encarnação do contraditório e do horrendo [...]”.

Disseminado mais livremente no período romântico, em meio às manifestações burguesas, o grotesco situa-se na contravenção das normas gerais da arte, pois:

O grotesco é um conceito passível de muitas definições, visto tratar-se de uma categoria que comporta manifestações estéticas multiformes. [...] O grotesco, portanto, seria configurador de fenômenos contraditórios e ambíguos, uma categoria que se expressa por meio de híbridos que vão desde os monstros compostos por fragmentos de corpos estranhos entre si (que figuram nos ornamentos que dão origem ao termo grotesco até a fusão de elementos em geral inconciliáveis – conforme vemos na poesia moderna, que costuma expressar amálgamas entre dor e riso, atração e repulsa, horror e beleza (SANTOS, 2009, p. 77).

Com tendência para o insólito e, por vezes, sendo assimilado ao fantástico, o grotesco ainda se manifesta como subversão à verossimilhança. Desse modo, no século dezenove, época propulsora do progresso e das causas sociais, evidenciam-se a metamorfose contínua do mundo moderno e os anseios de um novo mundo. Fragmentado, a angústia alcança o indivíduo, enquanto o cerne da modernidade torna esse homem conflituoso e ambíguo. Contudo, nos dramas narrados por Viana, o fenômeno da modernidade não é contemplado diretamente, embora as perturbações desse tempo possam ser interpretadas na contramão das ações dos personagens, quando a subjetividade do narrador não o impede de registrar o ambiente, nem de caracterizar os modos de produção. É um mundo à parte por se referir a Antônio Carlos Viana e, ao mesmo tempo, um retrato de costumes presentes na memória coletiva. Na estrutura desse universo em particular, o suposto comprometimento do narrador tem sido constante na literatura vianiana que, na concepção de Martins (2013, p. 124):

Quanto à estrutura textual, nosso primeiro destaque é a questão do narrador, presente na maioria dos contos de Viana como aquele que conta sua própria história; portanto um narrador autobiográfico, que tanto pode ser uma criança que conta casos que lhe tenham acontecido, quanto um adulto que narra suas memórias de infância. Essa situação dificulta a tentativa de definirmos a natureza desse narrador; no entanto, tal indefinição não nos parece configurar-se em defeito da narrativa, mas sim numa proposta estética de um autor cujas personagens infantis integram um contexto hostil e miserável.

Diante de um futuro aniquilador, é comum o narrador-menino assumir o comando das ações e silenciar os personagens, para os quais o tempo insurge no imediato. Natural, o cotidiano surgir em circunstâncias brutalizadas, cercadas de obscuridade e desilusão. Daí, para deflagrar a opressão do sistema, Viana traz à tona a subjetividade da criança na voz dos

excluídos, isto é: consumação dos fatos sob uma “vontade de verdade” (FOUCAULT, 1999c, p. 17), porque assume o discurso posto no social como irrevogável. Conforme nos conta o autor: “Me lembro da miséria dos trabalhadores, da falta de perspectivas, da degradação moral de suas famílias” (VIANA, 2010a). Viana, no intuito de explorar uma realidade discursiva, o faz via uma linguagem cotidiana e contextualizada. Na atenção dada ao grotesco, consideremos essa tendência em oposição à hipocrisia, pois contraria as normas sociais pelos excessos no procedimento das ações (BAKHTIN, 1987). Viana, ao formular sua contravenção ao social, deflagra uma visão universal – por explorar o coletivo, e uma visão particular – por vir da experiência individual, quando determinadas convenções, sejam de respeito, ou de hierarquias, são motivos de denúncias na voz de um narrador-menino. O contista, semelhante a outros escritores brasileiros, a exemplos de Raul Pompéia, com *O Ateneu*, e José Lins do Rêgo, com a saga do menino Carlinhos, revela a natureza infantil, coerentes com a dualidade humana – nem sempre “boa” nem “má” (NIETZSCHE, 2009), sobretudo, de tendências maliciosas e até sádica:

A criança, como o adulto, desde cedo manifesta na estrutura de sua personalidade características ambíguas, transmitidas por um comportamento nem sempre inocente. A sua conduta pode encerrar a concomitância de contraditórios, como: bondade, maldade, intolerância e complacência, docilidade e agressividade, pureza e perversidade (RESENDE, 1988, p. 169).

Viana então lança à criança uma mente conflituosa, vítima das vicissitudes medonhas compartilhadas com o mundo adulto. Em nosso trabalho, para abarcar o imaginativo da criança, faremos uma breve análise do comportamento infantil, nem sempre indiferente ao do adulto. Não teremos, portanto, o objeto mágico de Vladimir Propp, em *Morfologia do conto maravilhoso*, e sim, circunstâncias retomadas pela memória mediante a desilusão e o desamparo. Histórias repletas de “lama” e caminhos intermináveis.

Reconhecer-se, nesses contos, não faz parte apenas desse autor que, “não só repete como enfatiza alguns aspectos tradicionalmente explorados pelas narrativas maravilhosas” (MARTINS, 2013, p. 127). Todavia, Viana reestrutura esses mitos de modo cético, quando excreta qualquer esperança. Nesse limiar, os ambientes traçam uma extensão com os personagens e as deformidades ocorrem nas sensações provocadas pelo narrador, que busca ambientes hostis e seres de formas decadentes. Viana causa certo incômodo a quem o lê, pois aceitar a deformidade como referência do real é também concebê-la como uma ontologia do humano (SANTOS, 2009, p. 144). Característico do autor, o desagravo ao ideal clássico de

beleza adota contornos representativos ao contemporâneo, quando o indivíduo não encontra semelhança com o divino. A criatura humana, portanto, é o seu próprio algoz, cuja representatividade, na escrita vianiana, passa pelo olhar do narrador.

Nos tópicos a seguir, optamos pela análise de cinco contos arrolados pela instância do narrador-menino. Nas simbologias trabalhadas por Viana, ressalta-se a dicotomia entre o sagrado e o profano, entre o grotesco e o devaneio, entre a inércia dos personagens e a reflexão do narrador. Inerentes a tais problemáticas, a temática da loucura atua como um veio para estigmatizar o corpo e aprisionar a alma dos personagens que, inconsequentes sem o saber, mantêm-se numa estrutura caótica.

2.1 O grotesco do corpo e do espaço em “Santana Quemo-Quemo”

“Santana Quemo-Quemo” é narrado em primeira pessoa, sob a perspectiva do narrador-menino. O ambiente é citadino, terra de Caim, portanto, lugar de violência e miséria (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009, p. 238-240).

O conto é ambientado em um espaço marginalizado, cujos elementos motivadores oscilam entre o vexame da derrubada dos barracos e a banalidade do pirão de galinha – disputado pela família do narrador-menino. Os personagens não são nomeados, mas identificados pelas funções de “mãe”, “irmão”, “os homens”. Não aleatoriamente, Viana elabora um narrador que, segundo Maria Lúcia Dal Farra (1978), comporta-se como um “autor-implícito” ao mascarar a relação mantida com as personagens: “[...] na distância ou proximidade com que as observa, na simpatia ou antagonismo com que as concebe, na própria imprevisibilidade que separa o projeto do narrador da sua execução” (ibid., p. 42). De acordo com a autora, tal especificidade ainda é possível no narrador de terceira pessoa, recurso dramático também utilizado por Viana, que, vez ou outra, alterna o foco da narrativa, conforme se constatará na análise de “Dia de parir cabrito”. No conto “Santana Quemo-Quemo” não é o humano exatamente o enfoque, mas a temática, ou mesmo a relação entre o modo de produção e o humano. Isto é, a exclusão das classes minoritárias, quando:

O espaço se impõe através das condições que ele oferece para a produção, para a circulação, para a residência, para a comunicação, para o exercício da política, para o exercício das crenças, para o lazer e como condição de "viver bem" (SANTOS, 2006, p. 34).

Infere-se, portanto, que a instituição familiar sucumbe à organização geográfica em favor da legalidade e tem, na propriedade, a representação jurídica e espacial (SANTOS, 2006, p. 48). Isto é, a evolução social, ao buscar caminhos para o desenvolvimento das ações humanas, aprisiona, no espaço, os grupos que não conseguem se adaptar às inovações. Característico de Viana, o ambiente integra-se de tal forma aos personagens que atua como se fosse uma extensão delas. Tempo e lugar são contextualizados, enquanto a linguagem segue no ritmo da narrativa, conforme cita o próprio autor:

Se algo fere meus ouvidos, tenho de mudar. Passei três meses reescrevendo a última frase do conto Quando meu pai voltou [*a frase, que Viana cita de cor, é Foi nessa hora que entendi aquela história de menino sem jeito*]. Para escrever prosa tem que ler muita poesia, e vice-versa. A poesia te dá o ritmo que é imprescindível na prosa (VIANA, 2009b).

Para colaborar com o tempo de leitura, que deve ser rápido como as ações do conto, os períodos são curtos e a sintaxe é simples. E, sendo as ações o destaque, o narrador as evidencia na passagem da derrubada dos barracos, lugar onde se amontoa todo tipo de lixo: “[...] lastro de cama, uma imundície de colchonete enrodilhado, botijão de gás, e lata, muita lata, onde à noite a gente cagava e mijava” (p. 13). Lá, “a lama tinha tomado conta de tudo” (p. 15). Depois, os dejetos seriam lançados “no riacho” (ibid.).

“Santana Quemo-Quemo” é o lugar da exclusão e do grotesco que se propõe “como um jogo facial exótico e selvagem, e movimentos excêntricos” (KAYSER, 2003, p. 95). Conforme outros pesquisadores, essa trama traz as marcas do subdesenvolvimento e um espaço a ser “preenchido pela modernidade” (CUNHA, GOMES, 2009, p. 4-5). Contudo, apesar da ênfase no espaço, os gestos visivelmente impulsivos da mãe do narrador destacam-se na narrativa: “Foi nessa hora que **vimos nossa mãe sair daquele jeito** dela pela portinha de nada, os cabelos de assombração [...]” (p. 14 – grifos nossos). No grifo acima, a expressão “daquele jeito” insinua a repetição do comportamento da mãe do menino, de uma aparência de causar ‘espanto’. É a imagem da “mulher histérica, sem instrução e limites, representando a sua pantomima de angústia e rebeldia” (RUSSO, 2000, p.21).

No sistema de valores criado por Viana, a loucura da matriarca é revelada conjuntamente com o cenário de desordem, diante do qual a mãe do narrador surge como representante da “cultura “‘inferior’” não-oficial”, é a imagem do excesso e da figura humana em constante transformação – como uma metamorfose (ibid.). Diante do espetáculo anunciado e das desgraças iminentes, isto é, da banda de música do corpo de bombeiros

passando pelos barracões, do trator que ameaçava derrubar tudo, a imagem tresloucada da mãe do narrador-menino institui-se como um dos grandes sistemas de exclusão do discurso: a “segregação da loucura” (FOUCAULT, 1999c, p. 19-20) que, inserida na esfera política, estigmatiza as ações humanas ao excluir o discurso do louco. Todavia, quando Viana silencia a voz dos insanos, não o redime das ações, haja vista o louco permanecer no convívio familiar e interagir, de alguma forma, com o grupo. Consequentemente, o contista, ao referendar o discurso do louco para expressar uma visão de mundo, ignora a verdade social imposta, quando o sistema regula as práticas econômicas em favor da teoria da riqueza e do ideal do bem-estar social.

No contexto da narrativa, a notícia da derrubada dos barracos gera expectativa e, para o leitor, a certeza do fim próximo: “A gente sabia que os carrões iam chegar, a notícia corria desde o começo da semana, e já era sexta-feira. As mulheres se descabelavam, berrando que não tinham pra onde ir. Pareciam ter enlouquecido todas de uma vez” (p. 13). Diante desse espetáculo trágico-cômico, considerado o elemento festivo, o autor, como se para denunciar a miserabilidade humana, chama a atenção do leitor para o pirão de galinha: “Quando os carros chegaram, minha mãe fazia uma galinha que meu irmão tinha arranjado naquela manhã mesmo, num quintal longe dali. **O pirão ia ficar gostoso**” (p. 13 – grifos nossos). Conforme explicita a pesquisadora Daisy Souza de Almeida (2014, p. 409), a naturalização do sofrimento, nesse contista, lança pretextos cruéis, pois:

Como em nenhum momento da narrativa é redimida a angústia dessas personagens e o autor não parece tomar partido ao reafirmar a dor provocada pelas recorrentes humilhações sofridas por elas, o contexto é, minimamente, propício à preservação daquela ideia inicial que prenuncia o teor repreensível do estranho.

Indiferente ao caos implantado pela loucura e pela violência, a família do menino tenta salvar a panela de galinha. A necessidade, portanto, constitui-se no imediatismo, ou seja: a vida é ínfima. Os personagens de Viana não têm passado, importando somente o que está diante do olhar. Destarte, as relações de poder contrapõem a agilidade da narrativa à inércia dos personagens, que não se rebelam à ordem dos “homens” e derrubam os barracos acompanhados de uma banda de música: “Em vez da polícia, trouxeram coisa melhor: a banda de música dos bombeiros” (p. 13). Em meio a ratos, surge a mãe do narrador: “[...] os cabelos de assombração, os peitos mal-amanhados uma tira de pano que fazia as vezes de sutiã” (p. 14). Diante do espetáculo, o sofrimento dos moradores dos barracos passa despercebido, pois

a “acentuada desproporção entre a interpretação e o acontecido” (KAYSER, 2003, p. 100), confunde as sensações provocadas. Nas ações desencadeadas pelos personagens, a realidade se mantém suspensa ao se aproximar do cômico e do dramático, embora o narrador não intensifique o sofrimento; ele os subestima. Daí, enquanto os personagens ignoraram o sofrimento, o narrador relata os acontecimentos como uma festa grotesca. E, diante do trator derrubando as casas de papelão, e da conversa animada dos homens, surgem os excessos: “Pra completar a desgraça, tinha chovido a noite toda e a lama tomando conta de tudo, e minha mãe sambando e cantando cada vez mais alto, pé no barro, capaz de escorregar, parecia tomada mesmo pelo coisa-ruim” (p. 15).

Mas essa tática de explorar o grotesco como uma forma festiva, “que finda em total estranhamento e dissolução no caos” (KAYSER, 2003, p. 102), não cabe simplesmente aos contos vianianos. É um recurso recorrente nessa estética. De fato, o grotesco relaciona sensações antagônicas: o espanto e a indiferença, o sofrimento e o festivo. No intuito de reverberar as dicotomias, o narrador centra-se nas imagens do lugar – com o prenúncio da derrubada dos barracos, e na figura materna, quando a loucura instaura o grotesco propriamente dito. Nesse aspecto, o grotesco fatalista de Viana instaura a “falta de liberdade do homem, da sensação de ser determinado e impelido” (ibid., p. 85). Em “Santana Quemo-Quemo” não há espaço para esperanças futuras, o imediatismo passa pela fome – o primitivo do corpo. Importa apenas satisfazer aos instintos. Em termos estruturais, a narrativa de Viana segue modelos tradicionais, a exemplo da técnica da “antecipação” que, conforme Bal (1990, p. 71), sugere um sentimento de fatalismo a ser justificado no desfecho da história. Assim, logo nas primeiras linhas, o prenúncio de que os “carrões iam chegar” (p. 13) sugere o deslocamento da naturalidade para o grotesco. Em uma abordagem semelhante, outra pesquisa justifica:

A presença de uma crueldade exacerbada na obra de Antônio Carlos, quando mesclada com situação de compaixão, encena o engodo vivenciado pelo homem nas sociedades contemporâneas, em que o fetiche torna normais comportamentos como preconceito, o individualismo e a própria crueldade da exclusão às categorias minoritárias (ALMEIDA, 2014, p. 4).

No conto em análise, percebe-se que a violência lançada não os alcança moralmente, pois os corpos dóceis atuam de forma a dissimular o próprio sofrimento, enquanto a legalidade competente cumpre a função de ter a posse dos corpos ou excluí-los quando necessário (FOUCAULT, 1999b): “Ele, na maior calma: “Área de preservação ambiental, a

ordem é derrubar tudo””. E todo sério com um papel na mão [...]. E pra onde a gente ia? “Se virem, agora como vieram pra cá, agora se virem [...]””. (p. 14).

A derrubada dos barracos não altera as atividades do dia a dia, porque os personagens não têm rotina, apenas o efêmero do momento. Em termos, o espaço torna-se perceptível como possibilidade dessa verdade, quando os recursos sensoriais, a exemplo do visual e do olfato, revelam as impressões desse real para o leitor que:

No entanto, continua válido o fato de que o grotesco só é experimentado na recepção. Mas é perfeitamente concebível que seja recebido como grotesco algo que na organização da obra não se justifica como tal” (KAYSER, 2003, p. 156).

Não muito a favor dos pressupostos desse teórico, Mikhail Bakhtin (1987, p. 79) indaga: “Tudo o que é terrível pode se tornar cômico?”. Na estética vianiana, apesar do apelo ao popular, diríamos que o contista não explora o cômico, mas o grotesco como ‘estranhamento’, instituído pela loucura e pelo excesso, pois “a loucura constitui a última gradação do alheamento do mundo” (KAYSER, 2003, p. 71-2). Daí, o excesso se faz notar no feminino, no caso, a mãe do narrador, configurada como uma imagem emblemática (RUSSO, 2000). Contudo, o grotesco, em Viana, aproxima-se das prerrogativas de Bakhtin (1987), em determinados aspectos, devido às características populares utilizadas pelo contista:

Fenômenos tais como a grosseria, os juramentos e as obscenidades são os elementos não oficiais da linguagem. Eles são, e assim eram considerados, uma violação flagrante das regras normais da linguagem, como uma deliberada recusa de curvar-se às convenções verbais: etiqueta, cortesia, piedade, consideração, respeito da hierarquia, etc) (BAKHTIN, 1987, p. 162).

Conforme se observa, Viana, ao trazer para seus textos o horrendo do mundo, o faz na esfera do espetáculo – cujos espaços públicos e coletivos representados adequam-se perfeitamente às temáticas de seus contos. Nessas circunstâncias, Antônio Carlos Viana explora o grotesco tanto na linguagem, quanto no aspecto do corpo. Dessa forma, na representação do rosto, as partes com orifícios são as mais usuais: boca e nariz, excetuando-se os olhos, que não desempenham função por significar individualidade; além de o corpo grotesco estar em constante transformação (ibid., p. 276-9). Em referência às construções vianianas, percebe-se que o contista ignora os olhos e referencia a boca, porque essa exacerba a palavra e devora o mundo. A fome então se torna uma constante nesse autor. Contudo, a

miséria de não ter comida, de perder o barraco, mistura-se ao festivo; embora as consequências não pareçam drásticas:

Mas a vida também tem suas alegrias. Quando estava tudo no chão, vimos nossa irmã, do outro lado do riacho, segurando pelas alças a panela de galinha, que a gente comeu feliz, debaixo da amendoeira, quando os homens já foram embora, já tudo derrubado (VIANA, 2009a, p. 15).

Ao interceptar o personagem, o narrador oculta-se em determinados momentos, provoca paralelismos semânticos e muda o foco repentinamente. Assim, o processo de naturalização do sofrimento é intermediado por sensações adversas, cuja recepção ocasiona a diferença entre o que se narra e o que se vê (BAL, 1990, p. 108). No caso desse contista, relacionado intrinsicamente com a figura do narrador, ocorre de essa distinção não ser devidamente verbalizada, fato que ocasiona perdas do objeto percebido. Conforme a teórica (ibid., p. 132): “Un narrador puede ser imperceptible durante mucho tiempo, para de repente empezar a referirse a si mesmo, a veces de modo tan sutil que el lector casi no se dé cuenta³.” Isto é, Viana conhece o íntimo dos personagens e coloca sobre eles a força do seu intelecto no intuito de formular a cadeia interpretativa: leitor-obra-autor.

Mas a tensão nessa trama não é o fatídico, e sim, o encadeamento das ações, pois o narrador não se detém a um elemento apenas. Do físico ao psicológico, tudo é banalizado, e mesmo o aspecto da fome é passado de modo animalesco, enquanto o corpo deve ser castigado. Viana então faz uso da sujeição do corpo à violência moral do sistema, quando recorre à loucura para explicitar a ideologia dominante, que faz do corpo uma mercadoria:

Mas o corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização econômica; é, numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação; mas em compensação sua constituição como força de trabalho só é possível se ele está preso num sistema de sujeição (onde a necessidade é também um instrumento político cuidadosamente organizado, calculado e utilizado); o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso (FOUCAULT, 1999b, p. 26).

³ Tradução livre: “Um narrador pode ser imperceptível durante muito tempo, para de repente começar a referir-se a si mesmo, às vezes tão sutil que o leitor quase não se dá conta”.

Em *Vigiar e Punir*: história da violência nas prisões, Foucault (ibid.) aborda, indiretamente, a expiação da alma, que recai sobre o corpo como um método de punição nas sociedades modernas. Nas circunstâncias da loucura, quando a disciplina e o intelecto ausentam-se das disposições humanas, corpo e mente são aprisionados em favor de uma sociedade produtiva. Inerente a isso, a prosa vianiana não firma esses valores hegemônicos, pois expõe a opressão do sistema em detrimento à exclusão de determinados grupos. Na representação desse sistema, o narrador-menino relata a derrubada dos barracos e a entrada da matriarca louca em cena, cantando sem parar o refrão “Você conhece Santana Quemo-Quemo, Santana Quemo-Quemo, Santana Quemo-Quemo?” (p. 14); até que “O trator retomou toda sua força e veio decidido para cima do barraco” (p. 15). Como se para referendar a perda da identidade, o narrador cita: “E repetia a mesma lenga-lenga, a voz subindo, até alcançar **um tom que não era dela**” (p. 14 – grifos nossos). Devidamente enquadrados em funções pré-determinadas pela historicidade, os corpos adequam-se às práticas, sejam essas justas ou não (FOUCAULT, 1999b).

Nos textos de Viana, a complexidade dos personagens filtra-se na perspectiva do narrador, que exacerba a docilidade dos corpos e a indisciplinaridade. Isto é, os personagens atuam passivamente, embora se comportem com aparente desordem. Em “Santana Quemo-Quemo”, o mecanismo de exclusão ocorre, basicamente, pela inutilidade dos corpos e aprisionamento da alma – tendo a loucura como estratégia. Melhor, é a alma que está presa ao corpo (ibid., p. 21-9), porque incapaz de reagir às forças externas. No conto em estudo, na sobreposição de forças, os “homens” (p. 13) completam a desgraça e executam as normas competentes. Assim, logo nas primeiras linhas, o prenúncio de que os “carrões iam chegar” (p. 13) sugere o desenlace ignóbil. Nessa representação, tudo é banalizado, seja gente ou bicho. Em referência a tal emblemática, Georgina da Costa Martins cita (2013, p. 121):

Nossas personagens são crianças pobres porque se encontram em situação de carência dos meios necessários para sobreviver de forma mais digna; algumas são muito debilitadas, tanto do ponto de vista físico, quanto psíquico, outras são humilhadas, marginalizadas e dependentes da caridade pública; nesse sentido, miseráveis.

Em “Santana Quemo-Quemo”, a fome é caracterizada pelo pirão de galinha, que todos comeram, felizes. Um espetáculo em menosprezo às perdas. Na representação do humano, a mãe do narrador, indiferente à legalidade das instituições, canta e dança com o

refrão de “Santana Quemo-Quemo” (p. 15), enquanto os “homens” destroem os barracos. Em meio à desordem, os devaneios da criança alegram a sobrevivência:

Mas a vida também tem suas alegrias. Quando estava tudo no chão, vimos nossa irmã, do outro lado do riacho, segurando pelas alças a panela de galinha, que a gente comeu, feliz, debaixo da amendoeira, quando os homens foram embora (VIANA, 2009a, p. 25).

Em “Santana Quemo-Quemo”, importa como a sociedade se estrutura, se há os que determinam e os que prestam obediência. Em contrapartida, a total ausência de reflexão dos personagens faz os corpos ganharem destaque – quando já se tornaram controlados e anômalos. E, diante de toda a miséria humana, a figura feminina centraliza as ações, insere-se no caótico do espaço. Em contrapartida, no conto “Quando meu pai voltou”, a conclusão não paira na fusão grotesca entre o espacial e o humano, e sim, no conflito humano – amoral e decadente; embora o autor, por vezes, vincule ambos, isto é: a proposta é afrontar os valores sociais e percebê-los onde eles atuam com legitimidade.

2.2 Loucura e exclusão em “Quando meu pai voltou”

Associar a criação literária com loucura torna-se compreensível ao consideramos o espaço comum entre elas: mundos imaginários, excentricidade e devaneios. Os gregos bem sabiam disso quando criaram suas odisséias, embora o diálogo entre a literatura e a loucura não assegure estabelecer relações diretas entre ambas. Sendo, a primeira, uma atividade sistemática posta numa linguagem elaborada e, a segunda, ausência de coerência ou qualquer tipo de organização. Contraditoriamente, a imaginação circunda esses dois mundos; contudo, há distinções aparentes na operacionalização desses discursos.

O discurso do louco é puro delírio, esquecimento de si; o literário, razão, consciência. O louco, imerso nesse universo indisciplinado, aliena-se do circundante. O escritor, por sua vez, no momento da criação, aliena-se também do que o cerca, embora haja um estado de afastamento de si deliberado pelas circunstâncias. Nesse âmbito, a memória, mediante o intelecto, lida com a possibilidade do real. O momento da criação para o escritor, portanto, põe em jogo habilidades e instabilidades psíquicas, pois é preciso crer no imaginário como verdadeiro, lidar com a memória e controlar a capacidade de julgamento diante de uma visão de mundo. Discordâncias à parte, nem a história, nem a tradição, pouparam associações entre essas duas esferas.

Nitidamente influenciado por Nietzsche, Foucault elabora sua genealogia da loucura, em que a insanidade não será neurológica, mas psicológica, e cujo ideal busca a raiz da patologia na história das relações humanas. Desmitificar a ciência moderna e a psiquiátrica, portanto, passou a ser um desafio que relacionou as práticas discursivas ao isolamento dos doentes mentais. Segundo esse teórico, é através dos discursos que surgem o enclausuramento e a punição dos loucos (FOUCAULT, 1978). Conforme Nietzsche também descreve:

Ou que o castigo, sendo reparação, desenvolveu-se completamente à margem de qualquer suposição acerca da liberdade ou não-liberdade da vontade? - e isto ao ponto de se requerer primeiramente um alto grau de humanização, para que o animal "homem" comece a fazer aquelas distinções bem mais elementares, como "intencional", "negligente", "casual", "responsável" e seus opostos, e a levá-las em conta na atribuição do castigo (NIETZSCHE, 2009, p. 21).

Daí, relacionar consciência e punição, culpa e liberdade, seria um meio de manter a ordem, que sempre esteve a serviço da disciplina e do poder. Nietzsche (2009), como elucidou Foucault, critica a ciência moderna e seu ideal ascético, ou seja: a força propulsora da verdade social, que aprisiona corpos e almas em favor do sistema. No conto “Quando meu pai voltou”, Viana traz justamente a figura aprisionada do pai do narrador-menino, que faz uma viagem de retorno do hospício. O espaço oscila entre o onírico e o grotesco. Nessa fusão, chegamos às impressões repulsivas: a relação entre gente e bicho e a preocupação com a comida, cujas reminiscências de um Nordeste tardio reverberam na experiência familiar: tinha potes de caju ameixa, um típico doce da região, bolachas, “arroz-doce fumegante” (p. 31), canela em pau, inhame, manteiga derretida; no tratar o corpo, a falta de banho e a pele pinicando com as picadas dos mosquitos fazia o corpo parecer “todo furado” (p. 30); e o narrador-menino nos conta uma história que começa numa “noite escura e feia”, cheia de silêncio e “escuridão” (p. 30).

Os personagens parecem perambular na consciência do narrador, não são bem definidos. Apenas o pai do menino é caracterizado. No intuito de compor a dramaticidade da narrativa, o ritmo da leitura e das ações é lento. Tudo parece se arrastar com os sentimentos de perdas e abandono. Tempo e lugar vianianos são contextualizados, porque, nele, o espaço também é um sistema de valores, não mera paisagem (SANTOS *apud* CLAVAL, 2004, p. 28). Quando apropriado às ações, o contista cria períodos curtos, de sintaxe simples, certamente, para construir um tempo ideal de leitura, ágil ou lento – conforme as ações da narrativa. Em contraste com o sistema de valores, Viana usa de significações para atrair a

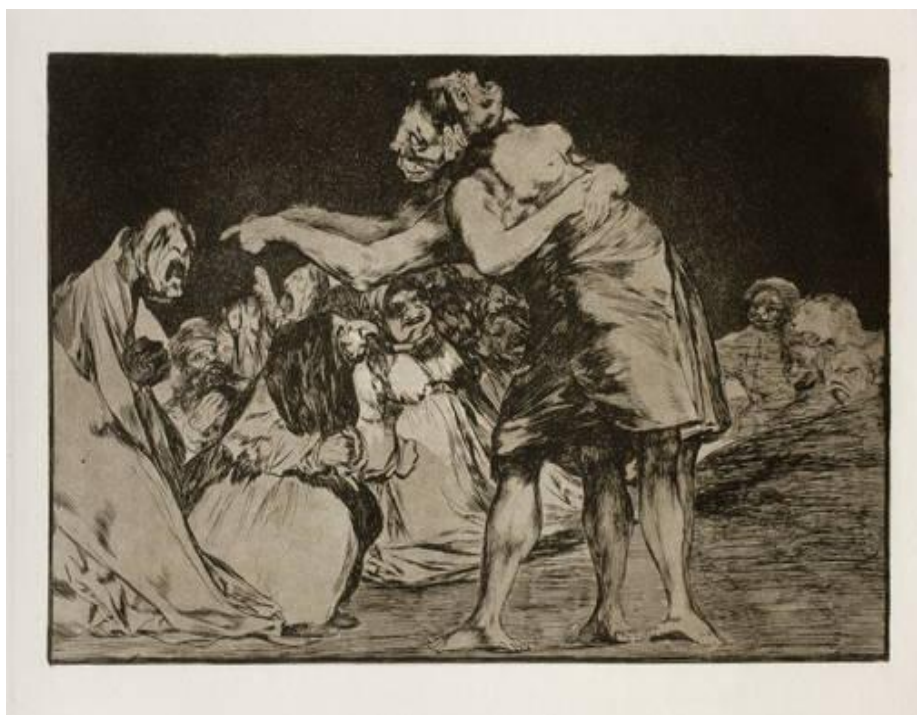
perspectiva infantil. Inferimos então a simbologia da viagem como uma busca da verdade (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1997. p. 951-3). Na travessia, em vez de rio, a estrada, numa interseção entre presente e passado. Em consonância ao imaginado retorno, a memória do narrador-menino reporta-se a momentos de turbulências: o retorno do pai do hospício. Em termos, há uma morte simbólica, pois a consciência não retoma ao corpo: “Agora não passava de uma sombra espessa de um outro que não conseguíamos reconhecer” (p. 32). Restam, nesse ínterim, lapsos de memória para retomar tempos aleatórios. No suposto retorno, a mãe e a tia do menino tinham ido buscar o pai no hospício, que voltara para casa sem uns tufo de cabelos na cabeça (p.31). Há, nessa narrativa, certo desejo de “gritar de dor” (p. 31): “[...] e sapos gritando no poço? Havia um que a gente pensava ser gente gemendo, mas nossa tia dizia que não, era o sapo-dor, gemia como se sofresse de um mal sem fim”. (p. 32)

A abordagem realista de Viana leva-nos a considerar a loucura inclusa às normas sociais, cuja aceitação depende ainda da nossa experiência da linguagem (FOUCAULT, 1999b), que nos dá consciência dos fatos. Consideremos então a loucura como uma experiência regulamentada socialmente, dada a sua relatividade e conveniências subjacentes. Na concepção de Foucault (1978), o diagnóstico da loucura não tem parâmetros muito definidos, e sim, interesses que nos incitam a julgá-la como “ameaça” ou não, tal qual abordado por Viana nesse conto.

Em “Quando meu pai voltou”, cujo título é ambíguo, o retorno representaria uma mudança de paradigma: o fim da ameaça do abandono. Mas o narrador antecipa que as mudanças não foram as esperadas: “Ele entrou na sala alumiada apenas pelo candeeiro, que mostrou um rosto macilento, inchado, logo ele, que tinha sido sempre magro, os ossos do queixo salientes” (p. 30). Atraído pelo olhar, Viana nos reverbera com imagens de deformações e com as sensações provocadas. E, na carência desse momento, infinito na memória, o narrador-menino desperta a consciência do leitor com um discurso maduro para uma criança, quando a experiência de pobreza extrema fragiliza e amedronta (MARTINS, 2012, p. 74). É como se a vida, por si, fosse uma deformação.

Todavia, é na representação do cotidiano que o contista constrói a complexidade da narrativa. Viana nos dá a impressão de haver uma causalidade entre o cotidiano da casa e a loucura. Assim, nas responsabilidades assumidas pelos adultos – mãe, tia, avó, pai – algo de pesaroso é mostrado: o costume de sair cedo de casa para se proteger do sol forte, as brincadeiras de crianças, o consolo de comer bolachas, ir pegar água no rio, o jeitinho preguiçoso de banhar o corpo, as picadas dos mosquitos, os sapos coaxando no brejo, as

visitas do médico, as comidas e guloseimas preparadas pela dona da casa. A rotina então justifica a falta de perspectivas e acentua as responsabilidades da família, enquanto a mesmice circundante parece instaurar a loucura; embora seja o retorno do pai do hospício o atenuante do grotesco. Semelhante a esse conto, em “Santana Quemo-Quemo” (VIANA, 2009a, p. 13-15), também se constata a relação entre o exagero das ações dos personagens e as responsabilidades domésticas, embora, no conto em análise, o posto pelo narrador-menino é a negação das responsabilidades – fato que favorece o surgimento da desordem. E, no aspecto do grotesco, Viana o explora, basicamente, pela “mistura do animalesco e do humano” (KAYSER, 2003, p. 24). Nesse âmbito, o grotesco aproxima-se do monstruoso, embora a deformidade física dos personagens não assuste, talvez, provoque a sensibilidade do leitor pelo visual – pois o grotesco se detém nas imagens, como nos quadros de Francisco de Goya, pintor espanhol de século dezoito, cujas imagens suscitavam o horrendo (KAYSER, 2003, p. 14-6). Na gravura abaixo, que faz parte de uma série desenhada pelo artista, um exemplo do grotesco nas artes plásticas. Notam-se olhos e boca para expressar deformação e exagero, além das sombras escuras ao fundo, que lembram a escuridão posta por Viana, visto a cor preta simbolizar o “negativismo”, ou “a passividade absoluta, o estado de morte concluído e invariante” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1997, p. 740):



Disparate desordenado

De Francisco de Goya.

Contudo, se a estética do grotesco é a deformidade (KAYSER, 2003, p. 38), ele também exclui o dominante (BAKHTIN, 1987, p. 43). Conforme Bakhtin (ibid., p. 162), o grotesco inclui ainda elementos populares, a exemplos da atenção dada ao riso e ao corpo, categorias consideradas profanas. Como uma oposição à hipocrisia, o grotesco suscita uma visão universal e particular do mundo e torna-se uma violação flagrante às normas e convenções, sejam de etiqueta, piedade ou hierarquia. Viana, ao unir o grotesco à loucura, formula uma contravenção social e um desafio artístico, visto preferir o discurso das minorias e uma temática de difícil acesso. Outros pesquisadores, a exemplo de Martins (2012), também se debruçaram acerca da loucura em Antônio Carlos Viana. Não aleatoriamente, o ambiente apresentado relaciona pobreza, infância e silêncio; sendo, esses seres, destituídos de poder:

Tal confinamento colocava a capacidade discursiva do louco e do pobre no mesmo patamar que a da criança, uma fala de pouco ou de nenhum valor. Ainda que o louco, por sua vez, profira a última palavra, ela não se configura em verdade sobre o mundo [...], daí o descaso com a palavra dele, coisa que podemos, por exemplo, observar em “Santana- Quemo-Quemo”, quando a protagonista, em sua vã tentativa de impedir a desgraça, começa a cantar (MARTINS, 2012, p. 109).

Possivelmente, a justiça dos homens não cumpre as funções legais quando castiga o corpo para aprisionar alma e culpa. O louco, enclausurado, perde todas as referências, porque lhe são negadas pelo sistema. Com isso, a realidade torna-se obscura e amedronta: “A noite num lugar escuro, longe de tudo, é porta aberta para todas as caraminholas navegarem em nossa cabeça. [...] E se, de repente, ele desandasse pela escuridão, quem iria correr atrás dele?” (p. 32).

Mas pensar no futuro, em Viana, é sempre um risco. Digamos que o tempo, para esse contista, segue ao alcance do olhar, pois seus contos “encenam a tensão entre o passado e o presente, o passado repressor e o presente brutal” (CORREIA, 2010, p. 28). O tempo é, dessa forma, cíclico e fugaz; enquanto o narrador-menino vai notificando o declínio moral e físico do pai, cujo corpo dócil não mais ameaça a ordem mantenedora (FOUCAULT, 1999b, p. 164).

Nesse conto, em semelhança com outros, os espaços percorridos pelos personagens não repercutem na psicologia dos personagens, além de não haver interação entre um e outro espaço. Segundo Bal (1990, p. 104), um personagem pode viajar de um lugar negativo para um positivo, embora o espaço não seja a meta. Talvez, o peculiar seja o intervalo entre esses dois extremos, ou seja: o fim da estrada une-se à origem. Nesse aspecto, o retorno à casa

familiar representa, em termos, a impossibilidade de mudanças. No conto em análise, o sistema enquadra os corpos em espaços previamente determinados, ou seja: o hospício e a casa da família, ambos representando o isolamento do indivíduo.

Na abordagem foucaultiana, tanto a sociedade moderna, quanto a contemporânea, lançam a proposta de que a punição carcerária detém o poder do corpo sem exterminá-lo fisicamente (FOUCAULT, 1999b, p. 70). O pretexto é projetar o poder sobre o corpo para puni-lo como exemplo, numa tentativa de adestramento, proposição essa defendida pelo narrador: “Meu pai continuou calado, até que puxou um fio de voz machucada, como se durante o tempo que passou internado não tivesse feito outra coisa senão gritar de dor. A cabeça tinha tufo de cabelo arrancados [...]” (p. 31). Pessimista, o narrador anuncia que o retorno desse homem à sociedade não deve acontecer: “O corpo balofo de meu pai era um sinal de que algo nele tinha ruído para sempre” (p. 32). Na lei do sistema, o indivíduo, ao romper com o contrato social, é excluído socialmente, quando o corpo perde a utilidade de mercado por não ser totalmente ‘corpo’ nem ‘sujeito’ (FOUCAULT, 1999b, p. 72-3). Natural, nesse conto, consciência e corpo não se encontram: “De repente, a boca começou a se mexer e ele foi falando” (p. 35). Não à toa, Viana expõe as necessidades básicas do homem, no caso, a fome, denunciada de maneira quase animal: “[...] embora houvesse os porcos para comer tudo o que sobrava” (p. 30). Conforme já citado na análise anterior, Viana, ao referendar o repulsivo do corpo, evidencia boca, abdome, e exclui o olho, “na sua função de recepção da luz”, “portador da alma” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1997, 653-6). O contista, de certo modo, manifesta seu temor do mundo ao expor os personagens diante do fatalismo e de situações que zombam da razão humana. Seria então o sinistro posto em uma hiper-realidade, quando a loucura é o único acesso às sensações:

Eu e Alcir começamos a cavar os buracos pra jogar bola de gude. Dali a pouco ele veio andando bem devagarinho, agora ainda mais macilento à luz do sol, o pescoço muito fino, os cabelos embranquecidos (VIANA, 2009a, p. 33).

Em “Quando meu pai voltou”, não é posto pelo autor se o desequilíbrio familiar foi causado pela demência do pai, contudo, a loucura, na condição de tornar o outro a mesma pessoa – em virtude da perda de consciência, evidencia a fraqueza do sujeito e, com sua presença indiferente e silenciosa, oprime a todos na casa:

Minha mãe tinha dito pra gente tomar cuidado. Ele estava mais frágil do que cristal, e qualquer coisinha podia fazer voltar tudo. Quando fui jogar a bolinha, ele se agachou ao meu lado, segurou minha mão e me ensinou como tecava. [...] Quando joguei, não acertei [...] Preparei os ouvidos para ser chamado de burro, mas o que vi foi ele enxugando os olhos com as costas da mão. Minha mãe parecia estar à espreita. Veio correndo e levou ele pra dentro como se leva uma criança. Meus irmãos, parados, olhavam para mim. Foi nessa hora que entendi aquela história de menino sem jeito (VIANA, 2009a, p. 33-4).

No desfecho da trama, a citação “Foi nessa hora que entendi aquela história do menino sem jeito” (p. 34) prenuncia a loucura como determinante, porque, diante da falta de perspectiva, da opressão de um sistema excludente, a loucura de pai passa para o filho. E, mediante a infância pobre, passagens de um real decadente são transmitidas como se não houvesse salvação para esse mundo povoado de loucos e coisas horrendas. Provável que a deformidade dos corpos não esteja para a loucura propriamente dita, e sim, para quem assim a concebe, a exemplo do conto “Minha avó Inocência”, em que loucura e sanidade, real e idealização não são exatamente contrates, mas complementos um do outro.

2.3 A desvinculação do real em “Minha avó Inocência”

De acordo com Friedrich Nietzsche (2009), o homem seria o “animal” mais corajoso e acostumado ao sofrimento em si. Em termos, ele procura tais sofrimentos numa busca de superação para alcançar limites inimagináveis, quando a frustração desses objetivos, mais a falta de sentido contra a natureza das mudanças podem gerar transtornos nem sempre reversíveis. Compreensível então o “ascetismo” (ibid.) desfocar o homem do niilismo porque lhe dá vazão aos sofrimentos. Contudo, as consequências das tentativas criam ressentimentos no indivíduo.

Justamente nesse clima de ressentimentos, conhecemos o clã familiar do conto “Minha avó Inocência”, composto por seis personagens: o narrador-menino, tio Adolfo, a mãe do menino, a vovó Inocência, o pai e uma tia. O narrador, irônico, assume um aparente distanciamento dos personagens e, no intuito de desviar a atenção de si, lança falsos vieses. Loucura e vontade, por fim, percorrerão terrenos fronteiriços. No rompante motivador da trama, a morte de tio Adolfo, vitimado na explosão de um galpão. A avó do narrador-menino, dona Inocência, ficara “alheada” (p. 57) com a morte repentina do filho.

Típico de Viana, um cenário doméstico “medonho” nos é apresentado (OLIVEIRA, 2009). Mas a loucura da avó do menino não é denunciada literalmente, há apenas alguns indícios, a exemplo do “delírio do mesmo pensamento”, isto é: o filho morto ocasionou-lhe o isolamento voluntário e atos repetitivos (FOUCAULT, 1978). Nessa narrativa, fundamentada no espaço do clã familiar, o adestramento e silenciamento dos corpos são intermediados pelo narrador. Conforme Foucault (1999b, p. 125), a disciplina individualiza os corpos no propósito de distribuí-los em lugares determinados. Todavia, em “Minha avó Inocência”, o constitutivo da exclusão seria a decadência moral, que adentra os corpos e os individualiza. Nessas sensações, o narrador pluraliza o singular: a loucura de um é a parte de todos. Compreensível, por fim, que os familiares estejam envolvidos pela desordem mental da anciã, pois é justamente a instituição familiar que autoriza a “confusão entre o castigo e o remédio” (FOUCAULT, 1978, p. 99). E, entre o gesto que pune e o que vigia, vó Inocência vai definindo. Cruel com seus personagens, Viana não desperdiça nem mesmo as desgraças. O reclame da anciã, no velório do filho, deu-se porque “só Adolfo não estava naquela festa” (p. 55), ou: “A missa de sétimo dia foi para ela uma festa, nenhum sinal de tristeza, achou que já era Natal” (p. 56). No comportamento de vó Inocência, Viana subordina o incômodo do grotesco aos devaneios do narrador-menino. Consequentemente, iremos ter a criança que brinca, diverte-se e amedronta. Em tais circunstâncias, sedimentamos os pressupostos em Gaston Bachelard (1978), para o qual as imagens de um espaço feliz podem determinar valores humanos correspondentes a espaços de proteção: o da casa. Esta, como um instrumento de proteção para a alma humana, não se restringe ao plano físico, mas também ao da consciência, quando resguarda a memória. Nesse ruminar do tempo, diante do espanto, da desgraça humana, e da deformidade, Viana condensa valores reais ao sugerir que:

O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e se dissolve em suas ordenações (KAYSER, 2003, p. 40).

Na concepção de Kayser (ibid.), as manifestações do grotesco nas artes surgem da constatação de forças distintas da realidade, que se subordinam ao desconhecido e causam hostilidade ao homem. Horror e grotesco então estariam imbricados. No contraponto desses pressupostos, Bakhtin (1987) concebe o grotesco como a materialização da sensibilidade coletiva, em que loucura e grotesco aproximam-se. Nessas referências, Michel Foucault,

influenciado por Nietzsche (2009), não irá analisar a loucura pela via médica e neurológica, tampouco pela psicológica. Cético, Foucault (1978) descarta a verdade posta pela tradição e segue a raiz da patologia mental das relações humanas, quando classifica a loucura em um processo histórico e ideológico. A loucura então é conceituada de acordo com os interesses do sistema.

Consequentemente, ao analisarmos a loucura nos substratos do abandono social, teremos o fatídico, porque julgar o indivíduo como louco é uma competência ideológica. No conto em destaque, a loucura de vó Inocência, de certa forma, é manipulada pelo narrador-menino que, na condição de ser criança, procura isentar-se da culpa, ou seja: a demência da avó não é de todo natural. Vó Inocência, ressentida com a morte do filho, cria a mania do feitiço manual de renda e começa a dar lucros à família. O pai do narrador-menino, Expedito, muito se alegrou com a ideia do sustento fácil. Mas, além de trabalhar para sustentar os caprichos do genro, a velha matriarca, impossibilitada de gerar mudanças, castiga o corpo e começa a dormir em uma cadeira para evitar a cama de “colchão macio” (p. 56), presente do filho Adolfo. O narrador, sádico, desdenha do sofrimento da avó: “Sorte minha, fiquei dormindo lá, no bem bom” (p. 58).

Desse interesse mórbido de maltratar a idosa, físico e psicologicamente, Viana constrói o motivo do conto, além de evidenciar as privações pelas quais todos passam na casa. Com o sucesso das rendas, vó Inocência é convidada a participar de uma exposição de rendadeiras da cidade, sendo, o local do evento, um dos salões da fábrica. De todas as rendadeiras, vó Inocência era a mais afamada, mas o destaque vai para o prefeito, que adiciona o espetáculo ao drama vivenciado por todos: “Na hora dos discursos, o prefeito falou da honra de governar uma terra onde havia aquelas artistas [...]. Minha avó parecia mais alheada que nunca, como se não estivesse ali” (p. 57). Mas, como “a festa teve efeito contrário do esperado” (p. 57), vó Inocência começou a rejeitar o feitiço das rendas depois dessa festa, fato preocupante para os homens da casa: o neto – o narrador-menino, e o genro – pai do menino.

Na rotina familiar, algumas estratégias foram tomadas para que a senhora continuasse no esquecimento de si, a exemplo da retirada da cadeira de tio Adolfo da mesa e o fato de o genro ter raspado a barba para não ser confundido com o cunhado. Viana, para aumentar a tensão, deflagra a perversidade do narrador que, em um diálogo com a avó, pergunta: “E o tio Adolfo, vovó?”. Ela responde: “É seu amigo?”. Eu disse que não, que era meu tio, o filho dela que tinha morrido na explosão” (p. 61). Posteriormente, o narrador confessa: “Depois daquela tarde, vó Inocência entrou em um profundo silêncio” (ibid.).

É corriqueira, em Viana, a estigmatização da figura masculina, nesse conto, representada pelo narrador-menino e pelo pai do menino: um homem entregue ao ócio. Sutilmente, o narrador confessa o caráter do pai: “Meu pai entrou quase em desespero, porque trabalhar para sustentar uma casa não era com ele” (p. 59-60). E, no ato de providenciar a cadeira para a sogra dormir: “[...] ia deixar a pontinha de um prego pra ver se ela não acordava de vez” (p. 58). Indiferente ao sofrimento da avó, o narrador-menino exacerba a consciência no discurso de outros que, no uso da linguagem, de acordo com Oliveira: “Em uma linguagem fria, por vezes áspera, o menino relata as condições de miséria de um povo [...]” (OLIVEIRA, 2009, p. 69-70). De acordo com Bal (1990, p.127-8), a distinção entre um narrador presente ou não na narrativa estaria no objeto da emissão, pois há o narrador vinculado a uma personagem, NP, que fala de si mesmo, e o narrador externo, NE, que não figura na história, portanto, fala sobre todos. No contexto interno da narrativa, os contos de Viana intercalam essas duas instâncias, conforme já evidenciado em alguns contos, fato que determina ambiguidade e contradição na psicologia dos personagens narradores. Contradição à parte, Viana sustenta seus personagens pela carência e negação da ordem.

Nessa privação da existência, na voz do narrador-menino, os familiares experimentam pequenos prazeres, cujo ambiente propicia a exploração do desejo. Foucault (1998, p. 30), no livro *História da sexualidade 2*, no capítulo I, intitulado “A problematização moral dos prazeres”, aborda o “aphrodisia”, conceito que remonta a Alcebiades e Platão. Conforme o autor: “Os *aphrodisia* são atos, gestos, contatos, que proporcionam uma certa forma de prazer” (ibid., p 39). Todavia, o prazer confronta-se com a ausência de algo, pois o desejo somente existe com a privação, ou com o sofrimento (ibid.). Assim, esse prazer timidamente experimentado, configura-se à *scientia sexualis*, isto é, na voz do narrador, os prazeres são confessos; enquanto quem os escuta, condena. O narrador-menino então faz o pai cúmplice de suas infâmias, pois desvia de si a perda da inocência, passada de modo sarcástico. Nesse convite ao leitor, a propensão autoral de Viana busca desestabilizar as sólidas posições de personagem e leitor, quando:

[...] consegue relativizar a realidade referida pela narrativa na construção de um perspectivismo complexo que concretiza a situação de exibição e observação, ao questionar a realidade representada tal como aparenta espontaneamente (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 111).

Torna-se difícil para o leitor questionar a coerência dos personagens, tendo em vista a focalização do narrador que, ora se desvencilha dos fatos, ora parece tomar partido nas

ações. Na representação desse tumultuado papel, a criança, nesse conto, interage com os adultos livremente, em que não lhe são impostos limites. Motivado pela carência financeira, o narrador-menino torna-se cúmplice das práticas desonestas vivenciadas no ambiente familiar; não apenas práticas ilícitas, mas atitudes sádicas para com a idosa. E, para justificar a doença mental da avó, o corpo também degenera. De fato, torna-se ‘algo’. Todavia, não é simplesmente a carência que fomenta o comportamento do narrador, talvez, o ressentimento de ser diferente sem poder ser superior ao outro, ao “nobre”, ao qual não se pode comparar, e sim, sentir-se inferiorizado (NIETZSCHE, 2009, p. 41-2). Assim, vó Inocência, depois do golpe do neto, transforma-se em um corpo repugnante, uma estranha metamorfose: “[...] deu para comer exageradamente. Devorava tudo. [...]. A gente dava um pouco e ela engolia como um bicho faminto” (p. 61-2). Vó Inocência, de sentimentos nobres, não deve sobreviver nesse mundo vianiano.

Em concomitância à repugnância pelo corpo, os pequenos prazeres lá estão, mas seguidos pelo castigo e vigiados pelo narrador: “[...] preferiu ficar dormindo na cadeira nua. Parecia querer se mortificar, como se tivesse uma culpa escondida e quisesse pagar por ela antes da morte” (p. 58). Anterior a esse fato, o narrador assume que houve um trabalho “ao contrário” (p. 60), para que a senhora permanecesse nos “delírios” (FOUCAULT, 1978, p. 290). Indiferente ao sofrimento da avó, ele declara: “Vovó Inocência, mais feliz do que nunca, não parava de fazer as rendas [...]” (p. 57). Na ótica sarcástica do narrador, os familiares experimentam pequenos prazeres com os lucros da renda: “As vendas aumentaram muito [...] o que punha mais comida em nossa mesa” (ibid.).

Viana, consciente de seu ofício, coloca seus personagens em ambientes de privação, sendo mais propício para a exploração do desejo. Desse modo, se o prazer confronta-se com a ausência de algo, o desejo somente existe com a privação. Irônico, o narrador-menino joga com a significação quando confessa que vó Inocência apenas reconhecia tia Lurdes. Todavia, aqui e acolá, ele insinua que vó Inocência, nem sempre inocente, desconfiava das artimanhas dos familiares. Daí, quando Expedito ameaça envenenar os sapos do brejo, vó Inocência reage: “De repente, falou que sapo só traz o bem, o que traz o mal são os homens” (p. 59).

Contrário ao discurso hegemônico, Viana inverte determinadas metáforas sociais. Desse modo, o enterro é uma alegria e o festivo é motivo para tristeza: “A festa teve um efeito contrário do esperado. No outro dia, vó Inocência não quis mais saber de renda. Passou o dia inteiro sentada na sala, alisando a barra da saia, enxugando os olhos de vez em quando”. (p. 57). Vó Inocência parece incorporar o desconhecido, enquanto o corpo é sacrificado: “Seu

corpo logo tomou proporções nunca vistas” (p. 62). Nesse processo de autoflagelação, por vezes, ela nem parece mais humana: “[...] não esboçava a menor reação” (ibid.), pois: “Com o tempo, foi amolecendo [...]” (p. 63). Nas últimas linhas, o narrador anuncia a morte silenciosa e solitária da senhora: “Quando cheguei perto, ela já não respirava. Uma foto de meu tio estava caída no chão. Escondi, antes que os outros chegassem” (ibid.). Desmitificando a inocência infantil, Viana sugere que a maldade está no cerne humano.

Na aparente nulidade, a consciência desse narrador não está sã nem salva, talvez ressentida. Diferentemente dessa abordagem, a ação tem determinada importância em “Nós, a maré e o morto”, quando a dicotomia entre o sagrado e o profano, a ser abordada por Mircea Eliade (1992), tece a trama. Em consonância a tal pressuposto, cabe-nos ainda analisar o ceticismo de Nietzsche (2009), que desvincula bondade e Bem, homem e Deus.

2. 4 A banalização do real em “Nós, a maré e o morto”

Conforme o sociólogo Stuart Hall (2003, p. 8), as identidades modernas do final do século vinte vêm sendo “deslocadas ou fragmentadas”. Nesse ínterim, as categorias culturais, tais como gênero, sexualidade e nacionalidade, entre outras, passam por processos estruturais tão fluidos que nos escapa o sentido, pois os valores se sobrepõem continuamente. Daí, a percepção de um “não-lugar” dos grupos que se distanciam das regras não correspondem ao bem-estar social. Em consequência dessa recusa, o ‘estranho’ é percebido como um mecanismo de exclusão dos grupos minoritários. Para representar tais facetas, os contos vianianos elaboram subsídios até violentos, porque colocam seus personagens em ambientes subumanos e repressivos. Na exclusão desses grupos, os elementos transgressores são exacerbados pela crueza de detalhes, transpostos no corpo como objeto de punição. De acordo com Almeida (2014, p. 409)

A literatura do escritor Antônio Carlos Viana oferece subsídios para a observação dos moldes opressivos que foram convencionalizados pelo senso-comum, bem como auxilia na reflexão sobre os papéis que a literatura assume no sentido de corroborar as práticas de repressão ou inserir o elemento de transgressão dos valores hegemônicos.

Na análise de “Nós, a maré e o morto” não haveremos de ter a preocupação com o cotidiano, e sim, com a apreensão do universal, do ritual de velar pelo morto, que nos causa o impacto de enfrentar o imediatismo da vida e das impressões trazidas pela repetição de algo.

No caso, visão e tato – o mundo apreendido pelas sensações básicas do homem. Em contrapartida, tais emblemáticas contrastam com o mito da viagem (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1997, p. 951-3), todavia, uma viagem só de ida. Morto, o indivíduo é apenas corpo, está isento de qualquer psiquismo. Torna-se ‘coisa’. Na representação do espaço, algo meio peripatético, isto é, um cenário ambulante, no qual peregrinos estropiados pelas dificuldades do caminho buscam estranhos prazeres para completar o percurso entre a vida e a morte: a entrada no cemitério! Difícil mesmo é querer nomear o personagem central. Daí, mais apropriado para um leitor de Viana, conceber a ação como tema. Em referência aos que lá circundam, figuram como pretexto para o autor denunciar, mediante a voz de um sarcástico narrador, a nulidade humana, ou a miserabilidade da vida. Nessas ocasiões, de enterro e de alegrias, “a briga era com a lama” (p. 123).

Em “Nós, a maré e o morto”, a ironia implacável percebe-se nas primeiras linhas: “Nossa alegria eram os enterros” (p. 120), enquanto a miséria é denunciada: “Quem podia ir punha a melhor roupa e ficava aflito para o caixão aparecer na porta cheia de gente” (p. 120). Novamente, o autor joga com o coletivo, cujos personagens interagem harmonicamente com os ambientes representados, também decadentes. Na composição desse mundo à parte, a morte como um rito de passagem e o rito como a função mantenedora dos costumes; porque somente a memória fracassaria. É preciso então a prática da experiência para manter vivos os significados culturais (DIAS, 2010, p. 73-4).

Na estrutura interna da trama, Viana, através da memória, presentifica o rito. Em épocas não muito distantes de hoje, na zona rural, o costume de velar o morto, além de reunir família e vizinhança, era um momento de descontração. Nesse conto, muitas são as referências dessa tradição: “A noite devia ser de muita cantoria, as velhas berrando as dores, numa voz sofrida” (p. 120); nem todas as crianças podiam acompanhar o enterro, só as maiores, pois crianças pequenas não suportavam o cansaço; os homens eram os responsáveis por carregar o caixão até o cemitério; as mulheres, as que se punham à frente da casa do morto, vestiam a melhor roupa e ficavam aflitas para o caixão apontar à porta, abarrotada de gente; o enterro sempre tinha hora para sair; mas se o morto se demorasse em casa dos familiares, era preciso queimar “velame-do-campo” para evitar o mau cheiro (p. 121); no cemitério era comum encontrar “uma flor de plástico comida pelo sol” (p. 122); no meio do caminho, uma santa-cruz, marcando o lugar de um morto, um costume do nordeste brasileiro; por último, o coveiro – à espera do corpo para enterrar e, enquanto o caixão descia na cova, “os homens se benziavam”, e “uma voz de mulher puxava um salve-rainha, mãe de

misericórdia, esperança nossa” (p. 122). Mas no trajeto do enterro, em se tratando de “Nós, a maré e o morto”, o empecilho não era o sol quente, e sim, a maré. Acaso subisse, a lama dificultava o trabalho de carregar o caixão. Irônica alegoria: arrastar o que sobrou da vida através da lama.

Nesse conto, oportuno observar o tempo verbal utilizado: o pretérito imperfeito, que exprime uma ação repetida no passado, não limitada no tempo. E, nessa “máscara criada pelo demiurgo”, a emissão de um narrador de “espírito onisciente e onipresente que cria e governa um mundo romanesco”, mesmo sendo um narrador de terceira pessoa (DAL FARRA, 1978, p. 19). Não apenas onipresente, mas também irônico, o narrador faz do motivo do conto um falso viés, isto é, o perceptível é narrar as dificuldades impostas àquela gente. O morto é apenas um pretexto. Segundo nos conta o narrador, na maré alta, o espetáculo dos enterros era melhor, pois, entre outros fatos:

“Nas noites de lua cheia, era um deslumbramento, as **nesgas de carne cintilavam** junto com o resplendor da água” (p. 123 – grifos nossos), em referência às mulheres levantando a saia para atravessar o lamaçal. Diante de todo o espetáculo apresentado, o olhar atento do narrador-menino se atia e o erotismo aflora. Já o morto, parece nunca ter tido uma identidade, não há referências de quem possa ter sido em vida. Agora, apenas um peso a carregar. Novamente, o narrador-menino nos intimida pelas atitudes medonhas diante dos obstáculos que, nesse conto em análise, recaem no pretexto do corpo. Daí, pensar na criança como algo perverso não seria tão impróprio, da mesma forma que admitir a suposta ingenuidade infantil torna-se um risco. Na busca por saber e esconder, Viana aborda, em termos, uma realidade cenográfica, quando a observação torna-se subjetiva e “afeta a veracidade e confiabilidade tanto do testemunho do autor, do narrador, do personagem quanto do leitor” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 110). Desses contrapontos, o agradável contracena com o desagradável, a exemplo da indiferença atribuída ao morto, cuja dualidade entre o ‘bom’ e o ‘mal’ intercalam-se na narrativa. Conforme Nietzsche (2009) nesse estágio de dúvida dística, o “bom” e o “mau” convenientemente se atraem. E, em demonstrações de menosprezo pelo humano, o sadismo do narrador-menino contracena com os devaneios que, na concepção de Resende (1988, p. 167-8):

É claro que esse tema “sadismo” nos remete a um campo complexo que é o da natureza humana, reveladores de indiferença dos seres humanos entre si e portadores do resultado da soma de experiências adquiridas, desde a mais tenra idade, em que acumulam ansiedades, repressões, frustrações, desejos, proibições.

Desse modo, indiferenças, desejos e proibições são sentimentos compartilhados pelos personagens anônimos que dão vida a esse conto. O espaço é o rural, embora as ações sejam mais enfatizadas do que o abandono do lugar, ou o próprio morto: “No meio do caminho, quando os homens encontravam um lugar mais espaçado, arriavam o caixão para aliviar o peito da opressão e do cansaço” (p. 121). A focalização então parte do ambiente rural das personagens à encenação dos enterros, um espetáculo que a memória traz à tona para confirmar a imobilidade social dos que vivem em círculo: “Quem podia levava alguma coisa para matar a fome. Tempo de caju, levávamos caju. Tempo de goiaba, levávamos goiaba. As mulheres abriam as sombrinhas desbotadas [...]” (p. 121).

O morto, nesse cenário, deixa de ser gente para representar algo: uma alegoria cínica da vida. O sofrimento então é percebido sob um prisma antagônico, isto é: enquanto os personagens o aceitam como se fosse o fatídico, o narrador, por sua vez, lança-nos indignação quando denuncia, simbolicamente, os mecanismos de exclusão. Mas Viana apropria-se desse sofrimento posicionando-se indiferente a eles e os transcende quando abandona certos estereótipos, a exemplos do “bom” e do “mau”. A memória, portanto, surge como resgate e apropriação desses valores, numa tentativa de gravar, por insistência, o que não cessa de lembrar pela dor (NIETZSCHE, 2009, p. 30-4).

Nada incomum para Viana a representação de uma sociedade de exclusão: “Depois de muito caminhar, chegávamos a uma pequena elevação com uma santa-cruz, o único ponto a nos orientar. Ela marcava o lugar onde um homem fora assassinado, coisa de muito tempo” (p. 122). Aparentemente profano, o rito possui uma eficácia simbólica e religiosa, visto cumprir a função de dogma por ser realizado pelo coletivo, cuja função principal é retardar a separação. No Brasil, essa prática foi bastante intensificada com a chegada dos negros (REIS, 1991, p. 90). O costume de velar o morto começa pela agonia de fazer-lhe companhia durante o velório e, no dia seguinte, conduzi-lo ao local sagrado: o cemitério. As vestes brancas do morto e o preto do luto fazem parte do ritual, bem como o costume de desfilar com o morto pelas ruas da cidade (ibid., p. 127-131). O homem, morto, torna-se, sagrado; portanto, está mais perto de Deus. Conforme Mircea Eliade (1992), o sagrado relaciona-se com o poder e, conseqüentemente, com a realidade. A oposição entre o sagrado e o profano far-se-ia pela imanência do real e do irreal. Isto é, o homem religioso busca participar da realidade e infiltrar-se no poder. Como os espaços não são homogêneos, alguns são pontos fixos, tidos como sagrados, a exemplos da casa, da igreja e do cemitério (ELIADE, 1992, p. 33). Daí,

desse ponto fixo deve emanar a ordem. Todavia, o homem moderno e cético, como confessa ser Antônio Carlos Viana, não está imune à religiosidade circundante, pois:

Ele reconhece a si próprio na medida em que se “liberta” e se “purifica” das “superstições” de seus antepassados. Em outras palavras, o homem profano, queira ou não, conserva ainda os vestígios do comportamento do homem religioso, mas esvaziado dos significados religiosos. Faça o que fizer, é um herdeiro (ELIADE, 1992, p. 98).

Assim, é possível perceber em “Nós, a maré e o morto” a junção entre o sagrado e o profano. Inerente ao fato, Viana costuma se reportar aos ritos de passagem, a exemplos dos ritos da puberdade e da morte; embora o segundo seja o mais complexo (ibid., p. 89), pois não trata apenas de um “fenômeno natural”. Nesse caso, há uma mudança ontológica e social, pois o corpo importa mais às comunidades dos mortos, visto ser preciso enterrá-lo para que seja aceito por essa comunidade e atestado como morto diante da realidade (ELIADE, 1992, p. 89). O ritual da morte também cumpre a despedida: as honras funerárias do velório. No conto, essa passagem é marcada: “A hora da despedida era sempre a mais difícil, os parentes se deitavam sobre o caixão como se não quisessem deixa-lo partir. Os gritos eram de enlouquecer [...]” (p. 120). Mas tudo é visto sob o olhar da criança, o narrador-menino que, não totalmente imbuído pelas normas sociais e coletivas, relata a morte do parente de forma alegórica. E, logo nas primeiras linhas do conto, a indiferença posta não amedronta, e sim, convida o leitor:

A noite era de muita cantoria. As velhas berrando as dores, numa voz sofrida, cortada apenas pelo choro de ou outro parente do morto. **Era um dia de festa para quem não tinha nada de melhor para quem não tinha nada de melhor sobre a face da terra** (VIANA, 2009a, p. 120 – grifos nossos).

Difícil pensar em sofrimento nessa narrativa, mais fácil perceber a escassez de proventos. No cortejo humilde do funeral, cujas tábuas do caixão eram “ordinárias”, as mulheres usavam “sobrinhas desbotadas” e, em meio à lama e à fome, as casas sumiram e restaram “nós, a maré e o morto” (p. 121).

A exclusão dos grupos minoritários nesse contista não é aleatória, parte da percepção de conceber a literatura como um espaço de “interdição”, no qual a palavra proibida não cessa porque gera poderes (FOUCAULT, 1999c, p. 9). No exemplo desse conto, o corpo serve como pretexto para as ações ignóbeis dos homens; enquanto o espaço torna-se figurativo, porque o mais importante é destacar as ações humanas e a irrelevância do tempo. Portanto,

para o morto, a ausência de tempo traz a eternidade como castigo, pois somente o que se arrasta insiste em seguir caminho: o corpo. Viana intercala, nessa narrativa, a simbologia dos caminhos que todos temos a percorrer, mesmo depois de morto. O difícil são os obstáculos. Em toda a narrativa, as dificuldades de levar o caixão até o cemitério conduzem a trama. Todavia, antes de chegar a esse lugar sagrado, o caminho percorrido é o da lama – o mundo real. O caminho do cortejo segue próximo aos mangues e o clima árido maltrata os que levam o caixão, em dias de carregar morto: “O caminho até o cemitério era pelo meio do manguê [...]. Quando a maré subia, os coitados ficavam desamparados nas trilhas de barro não invadidas pela água” (p. 121). Nesse ritual da morte, o narrador deflagra o imediatismo da vida: livrar-se do incômodo do corpo. A ironia desse contista, em muitas passagens, causa estranhamento em quem o lê: “A volta era sempre mais difícil, não por causa do morto que a gente deixou lá, mas por causa da maré” (p. 123). Mas para os que vivem à margem da vida, ou mesmo à espera do fim, tudo passa pela **lama**: “A gente olhava para os quatro cantos e só via lama” (p. 122 – grifos nossos).

Nesse contexto de lama e escuridão, Viana extrai o bucólico e adapta os sobreviventes, quando não há luz para iluminar e, caso haja, serve apenas para encandear. O ceticismo desse contista é, de certa forma, articulado com o contexto de denúncias e com a expiação das dores do corpo, que passa despercebida pela psicologia das personagens. Incoerentes sem o saber, eles aceitam o sofrimento mais pelo fato de desconhecerem outra realidade, do que por resignação. Pacificados, circulam na marginalidade porque desatentos à ineficiência do sistema e da interdição da palavra. Em justificativa, citamos os três grandes mecanismos de exclusão do discurso postos por Viana: a) “a palavra proibida”: a interdição da palavra, também compreendida como censura; b) “a segregação da loucura”: que atua como um mecanismo de rejeição social, cujo objetivo é separar os corpos em espaços determinados; c) “a vontade de verdade”: a verdade imposta e mascarada pelo social, que nos faz aceitar as regras do discurso como justas. Desses procedimentos externos ao discurso, Viana, ao abordar a “segregação da loucura”, reporta-se também à “vontade de verdade”, tendo em vista conceber tal perspectiva do histórico (FOUCAULT, 1999c, p. 13-25). Assim, o espaço em que traz o louco, além de ser apartado do social, é decadente e inóspito; quase sempre, em sincronia com a realidade representada. No conto em análise, mesmo não se tratando de loucura, o contista reproduz uma hiper-realidade por conceber o aspecto da violência, seja essa moral ou física:

O caminho até o cemitério era pelo meio do mangue, onde corriam uns caranguejinhos pequenos chamados gorés, que davam ali como praga. [...] O cortejo ia no maior silêncio, só quebrado pelo chapa-chape da água e de nossos pés esmagando os gorezinhos sem nenhuma piedade (VIANA, 2009a, p. 121).

Centrados nesse duelo entre o “mundo pessoal” do personagem e o “mundo público” (HALL, 2003, p. 11), que cerceia fatores internos e externos da obra, assistimos ao colapso de ambos, já que a saturação do consumo não alcança a maioria. Conforme Hall (ibid., p. 15): “A modernidade, em contraste, não é definida apenas como a experiência de convivência com a mudança rápida, abrangente e contínua, mas é uma forma altamente reflexiva de vida [...]”. De fato, a produção de Antônio Carlos Viana oferece alternativas para a observação dos moldes opressivos secularizados pelo senso-comum. Em contrapartida, Perrone-Moisés cita: “Vivendo no regime da ficção, a literatura tende a relativizar a questão da identidade pessoal ou nacional do autor, e, quanto esta é prioritária, a obra fica mais próxima do testemunho do que da criação artística” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 12). Não apenas Viana, mas muitos literatos já foram analisados sob o prisma biográfico. Em negação a tal circunstância, o contista declarou:

Em Teresópolis, toda madrugada a gente acordava cedo, fazia pastel, preparava o cachorro-quente. Eu ficava lá, sentado no meio-fio, lendo livros que nunca tinha lido: Proust, Virginia Woolf, Freud. Foi bom. Foi interessante. Havia várias brigas na rua. Tinha um vendedor de pastel que não gostava de mim. Ele me hostilizava o tempo todo. Uma vez, tentei escrever sobre isso, mas não consegui. Não consigo escrever sobre o real. Meu negócio é ficção mesmo, o real não me chama (VIANA, 2008).

Como se atraído pela morbidez de suas leituras, os contos vianianos reproduzem mundos desabitados e corpos sacrificados pela miserabilidade da vida. Em Foucault, na célebre obra *Vigiar e Punir* (1999b), o suplício moral do corpo também problematiza o padecimento do corpo e o aprisionamento da alma, num jogo entre desejo e poder. Na narrativa de Damien (FOUCAULT, 1999b), sentenciado por regicídio, o condenado passa a ser vítima dos próprios algozes, que lhe tomam o corpo violentamente e fazem do suplício um espetáculo trágico. Engano pensar que o suplício do corpo esvai-se com a morte. Mesmo sem vida, o corpo é esquartejado, arrastado, queimado e suas partes espalhadas pela cidade; pois deve testemunhar o poder do soberano. Na literatura de Viana, o corpo também é o lugar do suplício:

Quando chegávamos ao cemitério, a cova, felizmente, já estava aberta. Não tinha padre, não tinha nada, só muita areia e barro em volta do buraco. O coveiro nos esperava como quem espera um inimigo. [...] Depois era só os baticum dos bolos de barro, cada um escolhia o melhor torrão, que jogava com a maior força no caixão, como se estivessem se vingando do morto (VIANA, 2009a, p. 122).

Não muito aquém da Sociologia ou da Filosofia, a literatura de Antônio Carlos Viana nos remete à historicidade e à censura da palavra, quando importam os impulsos e indisciplina como revelia à ordem. Em “Nós, a maré e o morto”, novamente, o silêncio norteador e os aspectos cruéis da existência humana, novamente, atrair o leitor pelo escândalo dos ambientes. O grotesco, aí representado, permeia o banal, quando o homem perde o critério humanista e a coisificação humana estende-se a todos.

Assim, quando Viana denuncia a voz dos excluídos, o faz porque a linguagem, de certa forma, também adquiriu determinada liberdade. Daí, reconhecer as limitações do discurso, permite-nos conhecer os rituais de circunstâncias que validam as práticas. Retomar a censura da palavra, portanto, é também negar a linearidade dos fatos, pois não há mais espaço para concepções lineares; e sim para as dispersões da identidade (Hall, 2013). Viana, sob o olhar do narrador-menino, silencia os personagens para compor a dramaticidade da linguagem, em que pesa falar de loucura e de sexo. Na corrupção dos costumes transposta pelo contista, o passado é constantemente vigiado, ou mesmo invocado pelo medo e pela carência extrema de afetos e proventos.

No medonho de gente e coisas, a plasticidade desse autor que projeta suas impressões no leitor, antes de um recurso estilístico, é um processo persuasivo; embora a coisificação humana não esteja apenas para a literatura, porque abarca toda a história da humanidade. No capítulo seguinte, apropriar-se do grotesco é vislumbrar o perverso e o erotismo dos corpos que subsistem à psicologia dos personagens. Nessa esfera, tanto a ausência de si – via loucura, quanto o prazer do sexo é antagônico, pois a ironia do narrador, seja criança ou não, insinua que consciência e corpo serão punidos.

3 A SEXUALIDADE E O GROTESCO

Na obra *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre (2003), sobressalta-se a importância da heterogeneidade brasileira e dos arranjos pelos quais as diferentes etnias se cruzaram e formaram a nossa cultura. Consequentemente, um dos traços mais marcantes para tal composição foi a sexualidade e, entrelaçados a esse fator: erotismo, vida íntima, prostituição e relações de poder.

Desse confronto de forças entre homem branco, negras e índias, circularam desejos, ódios, violência e amores infiéis: a mulher europeia cumpria o papel de procriadora legalizada, enquanto a mestiça servia prazerosamente ao “sinhozinho” nas redes e nos pastos. Freyre (2003), ao enveredar sua análise para a estrutura familiar, formula raízes da sexualidade brasileira ao evidenciar as características desse processo iniciado no Brasil Colônia. Assim, a proliferação sexual, bem como a reprodução humana, teriam fortes raízes étnicas (ibid., p.103). De acordo com o autor, a alma e a cor da Nação foi o resultado caloroso com mulheres negras, cujos filhos mestiços herdaram o atrevimento e o apetite sexual característico da raça. Nesse encontro de corpos e etnias, sedimentaram-se os critérios hierárquicos do colonizador europeu. A mulher mestiça, cheia de curvas, agradava ao colonizador. Exceto a sensualidade natural das curvas, o sexo livre e o jeito descontraído de vestir-se das mestiças eram outros atrativos que aguçavam os instintos do homem da Casa Grande. A mulata, portanto, tornou-se o símbolo dos prazeres do ‘macho-branco’. Mediante esses instintos, o processo de povoamento do Brasil atingiu largas terras. Mas não apenas a mulata, mas a indígena – culturalmente afã da poligamia, foi a primeira a servir sexualmente ao colonizador (ibid.), contribuindo, desse modo, com o povoamento empreendido pelo branco. De acordo com o sociólogo, a moral sexual indígena muito favoreceu ao povoamento empreendido pelo homem branco, uma vez que sancionava a poligamia, duramente combatida pelos jesuítas. Nesse âmbito, o branqueamento da mulher negra fundamentou-se à identidade nacional. Contudo, tal inserção ocorreu mais pela procriação, e não pelo fator social (ibid.). Assim, a formação da família brasileira insere-se no estudo da sexualidade.

No objeto de nossa pesquisa, o autor trabalhado, Antônio Carlos Viana, tematiza seus dramas no arcabouço da família. Nessa análise, costumes e gostos vão se misturando e revelando práticas seculares. O contista não costuma datar seus contos, os contextualiza pela linguagem e imagens evocadas. Isto é, tempo e lugar são determinados por circunstâncias de perdas e abandono, por onde circulam “corpos deformados, degenerados, anormais e

monstruosos” (OLIVEIRA, 2009, p. 69). Viana intercala prazer e interdito, quando traça um jogo cujas regras vão do extremo ao niilismo. Em referência ao prazer sexual, de acordo com Bataille (1987, p. 21), sob o erotismo dos corpos paira sempre algo sinistro, tendo em vista a materialidade do corpo e as imagens transpostas. Na concepção de Bataille (ibid., p. 24-5), não há como certificar se o interdito tem realmente poder de ação diante do sexo, mesmo sendo o responsável por conter a violência do impulso sexual. Todavia, o sexo, por ser contravenção social, é constantemente associado à religião, visto a Igreja vigiar o uso dos prazeres. Nesse aspecto, a liberdade sexual houve de ser limitada por coerência, pois as ações humanas exerceram pressão para o interdito, porque o homem também pode ser definido por sua conduta sexual (ibid., p. 33).

Os dramas vianianos são experimentados em ambientes típicos do sertão nordestino, embora não possamos falar em regionalismo, pois o autor aborda temáticas universalistas, a exemplo da loucura e do erotismo. Em se tratando de erotismo, nos contos de Viana, é comum a sexualidade surgir no ambiente familiar e em situações extremas. Isto é, aspectos degradantes vão construindo um estranhamento que destitui o sentido original das coisas. Em seus contos, algo de sátira e de espetáculo. O contista, ao provocar o leitor pela ironia, em termos, transporta o mito diabólico do riso que, segundo cita Wolfgang Kayser (2003), nasce com o demônio. Conforme conta o mito, o demônio enviou um mensageiro para dar um recado ao mestre de obras. O mensageiro então tinha de ir gargalhando e “sob a máscara da alegria” (ibid., p. 62). Para surpresa do mandante, o povo gostou do inusitado recado. Tendo cumprido a ordem, o mensageiro tira a máscara e encara a todos maliciosamente. Viana, ainda que não provoque o riso, capta elementos desse riso diabólico, a exemplo da ironia, do aspecto popular e do surpreendente.

Vindo da cultura popular extraoficial, o riso é expurgado do culto religioso e dos gêneros de ideologia elevada (BAKHTIN, 1987, p. 62), embora tenha penetrado na Idade Média em determinados círculos religiosos. Em oposição ao riso, o sério enquadra-se como o legalmente permitido na tradição clássica e associa-se à violência e à interdição. O riso, portanto, atua como uma oposição à hipocrisia, ao falso (ibid., p. 78). Daí, quando referendamos a literatura de Viana, observa-se o grotesco e a ironia como profanadores das coisas sagradas, quando o contista propõe o corpo e o espaço como testemunhos dessa emblemática, além de um vocabulário nada aprazível aos padrões paternalistas. Sujeito e discurso então conduzem os dramas vianianos, coadunados pelo erotismo e pela loucura.

Segundo Michel Foucault (1999c), o discurso não é mera expressão, e sim, um jogo de circunstâncias intrínsecas, cujas mediações instituem a “vontade da verdade”, ou seja, as imposições do poder em determinado campo discursivo atuam historicamente sob uma pressão interpessoal, porque vêm de fatores externos para o subjetivo do sujeito. Tais implicâncias, imersas nas relações sociais, relacionam práticas e enunciados, textos e instituições, quando o sistema discursivo formula práticas sociais presas vinculadas às relações de poder. Michel Foucault, em *História da sexualidade 1 – A vontade de saber* (1999a), também trata das formas ritualizadas do discurso do sexo. Nessa abordagem, de caráter histórico, o teórico cita a *scientia sexualis* como uma área do conhecimento que busca elucidar o aspecto repressivo do sujeito. Nessa análise, no Ocidente, a partir dos séculos dezesseis e dezessete, percebe-se que os discursos sobre o sexo, entre enquadrar e ocultar, proliferaram-se. Isto é, criaram-se aparelhos multiplicadores, a exemplo da psiquiatria e da medicina. O discurso médico, encoberto pela aparente neutralidade científica, produziu verdades sobre o sexo e, tendo como segmento o projeto científico – comprometido com as circunstâncias políticas da época, descrevia o sexo entre o patológico e o pecaminoso. A base dessa medida fora a biologia evolucionista da reprodução, que legitimou o discurso do sexo (ibid., p. 114-121).

Dessa forma, entre a legalidade e o devaneio, a temática de Antônio Carlos Viana explora a estagnação ao desvincular o ser do mundo e o colocar em espaços determinantes. Conforme as pesquisas citadas nesse trabalho, a exemplos de Georgina da Costa Martins (2012), (2013) e Gisélia Mendes da Silva (2011), Viana retoma temáticas e recursos estilísticos próprios da literatura contemporânea. Em referência à proposta realista do contista, que gera divergência entre críticos e pesquisadores pelo fato de Antônio Carlos Viana ser classificado, vez ou outra, como regionalista, considera-se viável rever o termo “contemporâneo”, pois:

O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, a uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo. Assim, a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, e que se afastam de sua lógica (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 9-10).

Viana, ao transfigurar o real, expressa seu olhar desafiador à mimese por explorar um imaginário quase irracional. Nele, há uma incessante busca do chocante como forma do estético, cujo sustentáculo mais atual, no campo literário, são as experiências grotescas do Romantismo – que o autor desmitifica. Assim, o lúgubre romântico confronta-se com um sol escaldante sobre lamas, que não penetra na casa familiar.

Nas análises desse último capítulo, haveremos de perceber que a seleção não considerou apenas a ótica do narrador-menino, e sim, as especificidades do estilo vianiano: o discurso do sexo como um mecanismo de exclusão, tendo o ambiente familiar, ou o sistema, como pretexto. No intuito de abarcar a psicologia dos personagens, optamos por temáticas afins, no caso: “Cine Privê”, “Eliazar Eliazar” e “Dia de parir cabrito” – contos em que a problemática do interdito é mais acentuada; “Angeline”, “Esperanza” e “Moonlight Serenade” – a temática do sexo associada ao prazer e à transgressão. Contudo, se a literatura, no âmbito da sexualidade, não está imune ao cerceamento do discurso, tampouco Viana isenta-se do jogo entre poder e desejo.

3.1 A decadência humana em “Cine Privê”

Estudar a humanidade é também considerar a história das punições. Os castigos, todavia, parecem ter categorias hierárquicas, pois se aplicam com mais intensidade aos menos favorecidos intelectual ou socialmente (FOUCAULT, 1999b).

No tratamento do sexo, as regras para as punições não se baseiam unicamente no quesito “proibições”, mas também no fator “verdades”, tendo em vista o sistema social ter se mantido sob a criação de discursos que validavam ‘verdades’ oportunas. Aliado ao discurso, o problema da vigilância às imagens é outro recurso utilizado para coibir o prazer dos corpos. Adequadamente, a regulamentação sexual, visando ou não conter a barbárie, dita espaços proibidos, lança modelos de indumentárias apropriados. Nessas circunstâncias, o sexo não é temido, mas uma arma para o controle do exercício. Apropriado então, na estética vianiana, silenciar os personagens para melhor transpor o pictórico. Na análise a seguir, compartilharemos do monólogo interior de seu Manoel, um homem castrado sexualmente pelo remorso.

O conto “Cine Privê” é citadino e ambientalizado entre o local de trabalho e a casa. Em ambos os espaços, o erotismo é posto em condições extremas e situações limites. Os personagens fixos são poucos: seu Manuel, o protagonista, Doralice, a mulher, Nidinha – a

filha do casal, e seu Gamaliel – o chefe. Os demais, a exemplo do transsexual Dany Kelly, são figurativos. Na representação dos espaços, o do cine privê e o da casa, apenas o primeiro é caracterizado. De acordo com Mieke Bal (1990, p. 50-1), o conceito de “lugar”, como forma física, sempre se sucede no conto, cabendo analisar a relação desse lugar com os elementos da narrativa. Nos contos de Viana, os ambientes são “internos” (BAL, 1990, p. 50-1) ou fechados, cuja representatividade não indica proteção, talvez, reclusão. Contudo, em ambos os ambientes, a opressão insurge de forma a silenciar a voz do protagonista, seu Manuel, um lavador de cabines de um teatro pornô, cuja mulher “lhe fechou as pernas para sempre” (p. 25) desde o nascimento da filha deficiente. A culpa então o atormenta e castiga. O local do trabalho é fétido, abafado e decadente, além de ser povoado de elementos ligados à orgia: strip-teases, sexo explícito e transsexuais. O outro “lugar” (ibid.), a casa familiar, faz vínculo com o local de trabalho. E, mesmo não sendo o lugar do sexo, algo os une.

Viana, na condição de um escritor realista, apreende o universo pelo verossímil. Consequentemente, o visual e o olfato buscam as impressões do lugar; embora o narrador nem sempre proceda com plena objetividade, ou seja, os espaços atuam como uma extensão da consciência dos personagens. Nessas esferas, tanto o físico, quanto o psicológico são decadentes e refletem estados de ânimos degradantes, o que nos compete citar a fenomenologia de Gaston Bachelard (1978). Conforme o teórico: “Toda grande imagem é reveladora de um estado de alma. A casa, mais ainda que a paisagem, é “um estado de alma” que, mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, referenda uma intimidade (ibid., p. 243). Assim, o sentimento de opressão experimentado no teatro pornô é transposto ao ambiente familiar. Consequentemente, a composição dos ambientes e dos objetos pressionam seu Manoel, pois a casa, bem como todos os objetos nela contidos, trazem devaneios (ibid., p. 199). No conto em análise, os devaneios, ao ameaçarem a ordem aparente, provocam uma encenação caótica. De acordo com Kayser (2003, p. 62): “O grotesco, por seu turno, destrói fundamentalmente as ordenações e tira do chão de sob os pés”. Em “Cine Privê”, diríamos que a falta de ‘ordenação’ se reproduz no inconsciente do personagem, quando o narrador elabora monólogos para justificar as fraquezas de seu Manuel.

Nessa narrativa, as imagens táteis entrelaçam-se com o psicológico do personagem central, seu Manuel, enquanto os aspectos degradantes atravessam todos os objetos circundantes, a exemplo da “vassoura de franja mole” (p. 24), uma analogia à suposta impotência sexual de seu Manoel. No teatro pornô, as paredes e cadeiras são sujas de esperma, as cabines são “cubículos” quentes, em meio ao “cheiro azedo de água sanitária” (p.

23). Seu Manuel, por sua vez, também se sente responsável pela sujeira daquele lugar: “Tem horas que seu Manuel acha que nasceu para limpar toda a sujeira do mundo” (p. 23). Não apenas ele, o aspecto nocivo projeta-se dele para a mulher, Doralice: “Sai pra lá, seu Sujismundo” (p. 25). Na aparência bizarra desse cenário, o “jogo exótico e selvagem, e movimentos excêntricos” revelam um indivíduo esquisito, mas “original” (KAYSER, 2003, p. 95-98). O grotesco, largamente associado ao demoníaco, manifesta a desmedida do homem, cuja representação traz as classes menos favorecidas socialmente e temáticas recorrentes: a fome, a loucura, o sexo, a esquizofrenia e os excessos.

Em casa, a rotina de seu Manuel é caracterizada pelo excesso de zelo. A carência mesquinha é anunciada pelo narrador: “Ele vai direto para um cercadinho de plástico, toma um banho preocupado em poupar a água do balde” (p. 25). Contraditoriamente, a casa não é descrita fisicamente, apenas alguns hábitos vivenciados. É como se ela existisse apenas na densidade dos personagens, semelhante a uma metamorfose, “irregular e aberta” (RUSSO, 2000, p. 21). Em analogia ao espaço habitado, Bachelard (1978, p. 358) mostra-nos o ambiente cotidiano como “nosso canto no mundo” – evidenciando a casa como o ponto de referência para a constituição do indivíduo. Na concepção do epistemólogo francês, a casa constitui-se em um devaneio existencialista, porque promove a comunhão entre memória e imaginação, lembrança e imagem. Contudo, em consequência do estilo oscilante vianiano, teremos valores contraditórios, ou seja: a casa tanto pode ser um sistema de valores, quanto o lugar dos devaneios. Em contrapartida, os devaneios também conduzem a aspectos desagradáveis, enquanto a linguagem também beira ao grotesco, pois, em toda a narrativa, o narrador desafia o moral dos homens com termos provocativos: “Levante os olhos, seu punheteiro safado, olhe para mim, sou eu que vou limpar as suas nojeiras!” (p. 23). De acordo com Foucault (1999a, 103-7), a família evidencia a possibilidade de transpor o perigoso e fomenta o domínio da sexualidade atrelado à concepção cristã.

Essa fala, dita pela mulher de seu Manuel, uma senhora pudica e religiosa, contraria as normas, além de construir uma performance hodierna da personagem. Conforme Mary Russo, a literatura e o mito codificam um grotesco essencialmente feminino (RUSSO, 2000, p. 26). Mas a repugnância pela vida está em todos os níveis: “Seu Manuel faz um muxoxo, tudo jogo de cena, porque nos tabiques que separam as cabines tem uns buracos pra ventilação que ele sabe muito bem pra que servem” (p. 24). Nessa passagem, o narrador deixa implícita a utilidade desses buracos. Supostamente, servem de contato sexual entre os frequentadores do teatro. Prova disso, o narrador complementa: “**Enquanto** esperam no

corredor, os homens ficam em silêncio, ninguém provoca ninguém, ninguém se olha nos olhos, as mãos nos bolsos” (p. 24 – grifos nossos).

O prazer e o contato sexual existem então sem a visão do corpo do outro porque o desejo parte do interior do sujeito (BATAILLE, 1987), embora o prazer homossexual seja negado. A sexualidade, portanto, é um tabu intransponível, mesmo o local de trabalho de seu Manuel sendo um lugar de tolerância para o sexo. Conforme Foucault (1999a, p. 10), a repressão legal atesta a existência do proibido. Mas o narrador deixa implícito que a estrutura familiar legitima os aspectos repugnantes do sexo, pois seu Manuel exacerba o desejo reprimido no teatro pornô. Assim, seu Manuel evidencia que: “A família é o permutador da sexualidade com a aliança: transporta a lei e a dimensão do jurídico para o dispositivo da sexualidade; e a economia do prazer e a intensidade das sensações para o regime da aliança” (ibid., p. 103). Envolto no transposto pela tradição, o complexado personagem é denunciado pelo narrador ao revelar sentir atração sexual pela transsexual Danny Kelly: “Qualquer dia desse ele toma coragem e vai mostrar a ela o que é um macho de “verdade” (p. 28). Como elemento de exclusão do discurso do sexo, e para atestar a interdição desse discurso, o ambiente familiar é o lugar onde a repressão é instaura-se: “Desde que a filha nasceu, Doralice lhe fechou as pernas para sempre. Lá se vão quinze anos” (p. 25).

No monólogo de seu Manuel, exacerba-se a repressão sofrida e, enquanto o desejo é negligenciado, o social regula o funcionamento do sexo. São diversas as passagens em que o narrador reporta-se ao familiar para justificar a repressão sexual manifestada no teatro pornô. Percebe-se, por fim, que este ambiente é um falso viés construído pelo narrador, ou seja: os devaneios da casa se mantêm suspensos porque presos à memória (BACHELARD, 1978). Em contrapartida, o sistema permite lugares de tolerância para o sexo – seja pelo exercício, com prostíbulos, ou pelo discurso, com as casas de saúde (FOUCAULT, 1999a, p. 10). Todavia, se o teatro pornô é o lugar do sexo, a atuação de seu Manuel exemplifica os mecanismos de controle, a exemplo da vigilância religiosa exercida ao casal legítimo (ibid., p. 39). A mulher de seu Manuel, sem prática sexual no casamento, não o trairia por ser “evangélica até o mais longo fio de seus longos cabelos” (p. 26). Conforme Michel Foucault (1999a, p. 11), a repressão, como um dos mecanismos do discurso, desde a Era Clássica, sempre fora a ligação entre o poder e a sexualidade. Em “Cine Privê”, para reafirmar tal articulação, o narrador vigia, como um carcereiro, as investidas de seu Manuel, sempre reprimidas e justificadas.

Desse modo, no monólogo de seu Manuel, o discurso “ilícito” do sexo. Em suas indagações, as proposições do conhecimento de si e do circundante o colocam numa posição

inferior em relação ao sexo (FOUCAULT, 1999a, p. 73-7), quando o poder competente projeta a instauração das regras e a normatização da censura: impedir a circulação do sexo, ou negar a existência. Consequentemente, no teatro pornô, seu Manoel condena o sexo livre por considerá-lo sujo; em casa, a imaginada masturbação não acontece pelo fato de sua idade não mais permitir e, pelo matrimônio, o sexo novamente não acontece porque a causa da doença da filha seria a sífilis – motivo pelo qual a mulher o rejeita sexualmente e o castiga. Seu Manoel, de alma aprisionada, tem, no corpo, o lugar da punição (FOUCAULT, 1999b). Daí, no campo social, segundo Correia: “Em Viana, o erotismo instaura impasses, seja entre a liberdade e as “estruturas repressivas” da sociedade, seja entre o mundo arcaico e o mundo (pós-)moderno desencantado, seja entre a transgressão e a interdição” (2010, p. 46). Essa visão do erotismo dos corpos agrega-se aos pressupostos de Bataille (1987, p. 27), porque:

[...] atua na resistência do sujeito por ser uma força interior, ainda que sua subjetivação seja constituída pelos mecanismos de poder, ou seja, a biopolítica. A partir dessa compreensão, percebemos um sujeito possuidor de instintos e envolto ao controle disciplinar. Todavia, para conter esse poder do sujeito, criam-se estratégias de controle.

Na célebre obra *História da sexualidade I: vontade de saber*, Michel Foucault (1999a) lança uma hipótese repressiva quando indaga se “a repressão do sexo seria mesmo uma evidência histórica?” Ou se a mecânica do poder e o jogo das relações é essencial para a repressão? Ou se o discurso crítico contestaria o mecanismo do poder que reprime o sexo? Em referência ao evidenciado por Viana, nota-se a interdição como elemento fundador da repressão, pois apresenta uma técnica de poder e uma vontade de saber (ibid., p. 15-7). No conto em análise, notifica-se a pedagogização da sexualidade instituída por mecanismos legais, no caso, o do matrimônio – vigiado pela Igreja e pelo social. Vale ainda ressaltar que o enquadramento da sexualidade é um campo do discurso instaurado pela modernidade. Nesse âmbito, podemos inferir que a sexualidade está para o coletivo, assim como o erotismo está para o individual. Todavia, o prazer do corpo deve ser encontrado num objeto externo – no corpo do outro (BATAILLE, 1987, p. 20). No campo da sexualidade, cuja atuação é mais ligada ao historicismo, os dispositivos do sexo são usados para controle social e correspondem ao lícito, e ao ilícito, confiscados pela família (FOUCAULT, 1999a). Nesse aspecto, seu Manuel reproduz a consciência coletiva diante da impossibilidade de assumir o prazer do corpo. Daí, para sugerir a impotência, o narrador usa de eufemismo: “Seu Manuel “pega a vassoura de franja mole para limpar, mais uma vez, toda a porra do mundo” (p. 28).

Em outra passagem, a negação do sexo: “Os paus são todos falsos, aliás tudo ali é falso, são de plástico vagabundo, que eles põem por cima do outro [...]” (p. 26). Mediante o movimento dos corpos sexuados, Viana introduz a sexualidade como um conjunto de efeitos ideológicos cristianizados e o estende à experiência interior do corpo sob a forma erótica. Mas seu Manuel não assume o erotismo do corpo e busca um falso equilíbrio para superar o descontrole inconsciente do corpo. Desse modo, Bataille (1987) concebe o erotismo como uma experiência interior pessoal e contraditória, tendo em vista ser transgressora, porém, atrelada ao interdito, porque instaura a experiência do pecado. Consequentemente, o erotismo conduz à religião, pois: “É a sensibilidade religiosa, que liga sempre estreitamente o desejo e o medo, o prazer intenso e a angústia” (BATAILLE, 1987, p. 26). Nas simulações de consciência, ao negar o erotismo, o homem submete-se ao interdito e desvincula-se do corpo.

Assim, nas simulações dos desejos reprimidos de seu Manuel, o autor o enquadra no ambiente familiar, apesar da performance do sexo recair no espaço do teatro pornô. Nesse impasse, entre a hierarquia dos valores e de espaços, há sempre algo de impotente impedindo a satisfação sexual plena. Seu Manuel, carregado de culpa pela doença da filha, torta de nascença, nunca alcança o gozo. Mas a indiferença em descrever a menina de corpo deformado, que “embola na cama de vento” (p. 25), soa ironicamente, como se o narrador fosse incapaz de sentir a dor alheia. Na verdade, esse narrador conhece o íntimo dos personagens, embora denuncie as atrocidades sofridas com um calculado distanciamento. Já a mulher de seu Manuel, Doralice, torna-se a carcereira, vigia e castiga: “Diz, mal ele abre a porta, que sente cheiro de bicho no cio, basta ele dobrar a esquina” (ibid.). Ou: “Lave bem essas mãos quando for botar o pão na boca, aids entra por qualquer buraco” (p. 27). Na voz do narrador, seu Manuel é réu confesso: “Às vezes seu Manuel acha que Nildinha olha para ele de um jeito que o enche de culpa” (ibid.). E, nessa abordagem margeada de carências, o grotesco engloba o sofrimento humano porque, segundo Wolfgang Kayser (2003, p. 99), a inteligência humana tanto reinventa tormentos, quanto os intensifica. Assim, em Viana, o grotesco, assume a proporção de um fantasma que assombra a vítima para lhe cobrar algo.

Mediante essas vivências estanques, o vocabulário tende a um contexto periférico do social, enquanto a focalização opta pelo desgaste do corpo e fragiliza o humano. Em oposição a esse interdito, Viana constrói em “Angeline” um narrador voltado pra si próprio, cujas descobertas do mundo pairam exatamente no erotismo do corpo, quando o prazer do sexo é desequilíbrio e não há o êxtase esperado.

3.2 O prazer do corpo envelhecido de “Angeline”

Conforme elucidamos no início do terceiro capítulo, “A sexualidade e o grotesco”, as práticas sexuais dos brasileiros têm, historicamente, atitudes antagônicas, pois tanto se reportam ao interdito, quanto às transgressões. Contudo, as regras para cada caso são ministradas considerando oportunidades e interesses (FREYRE, 2003). De acordo com Gilberto Freyre (ibid.), o interesse econômico dos grupos sociais mais abastados começa a impor regras para o sexo visando à proteção da família e à manutenção do capital. As relações entre o sexo e o poder, portanto, originam-se no contexto mercantil, pois o corpo também é mercadoria. No conto em análise, teremos exatamente essa noção moderna do sexo, que o elimina da obrigação de procriar e o caracteriza pelo prazer.

“Angeline” é outro conto citadino, cuja trama inicia-se em torno de um classificado de jornal. Os personagens fixos são apenas dois: o narrador-protagonista e Angeline, uma prostituta com a qual ele se envolve. Nativa, uma ex-namorada, figura apenas nominalmente. A solidão da cidade grande então é metaforizada pelo jornal, de grande circulação nas cidades.

Logo nas primeiras linhas, presume-se o desagravo do narrador: “Foi quando apareceu Angeline. Eu já havia perdido toda a esperança depois do fiasco que fora Nativa em minha vida, a que me deixou com uma brochura infame” (p. 64). Angeline fora encontrada em um anúncio de jornal, desses que publicam qualquer notícia: “Senhora oferecia seus serviços para desencravar unha, tirar calos, cravos, curar dores nas costas” (p. 64). Maliciosamente, o narrador sugere o discurso “codificado” (FOUCAULT, 1999a, p. 36), em referência ao classificado posto por Angeline: “Anúncios cifrados qualquer interessado descobre logo o que há por trás” (p. 64). Ironicamente, a prostituta tem um nome sugestivo: “angel”, “anjo”, em inglês.

Tomado pelas circunstâncias de uma suposta impotência, o narrador nos indaga acerca da obtenção do prazer, das conveniências do sexo que, para se manifestar, garante sua dominação na esfera do desejo e da carência. Partindo do pressuposto de um indivíduo incapaz de controlar suas atividades sexuais, haveremos de tê-lo na condição de passivo, quando é dominado pelo discurso feminino. Mas a virtude, na ordem dos prazeres, preza justamente uma relação de domínio que, no conto em estudo, manifesta-se na dicotomia “dominação-obediência” (FOUCAULT, 1998, p. 60-7), compreensível porque a prostituta profere o discurso competente do sexo. Desse modo, o narrador, vencido pelo sexo, permite

ao corpo cumprir suas funções; embora tenha a alma a esmo. E o fato de corpo e alma desempenharem funções distintas, condiciona a assimetria entre ambos (FOUCAULT, 1998, p. 60-7). Na ordem de seguir as estratégias do sexo, o narrador opta pela decisão de suprir a carência do desejo. A busca então deve acontecer em local legalizado (FOUCAULT, 1999a).

Nomeada ironicamente de “Angeline”, a prostituta, idealizada como um nome que não aceita envelhecer (p. 64-5), é caracterizada em seu estado decadente, tanto físico quanto moralmente. Nessa trama, o gosto pelo estranho mescla a veia erótica desse conto, embora o erotismo não passe apenas pelo prazer, mas também pela descontinuidade de um processo obscuro, pois:

O erotismo, eu o disse, é aos meus olhos o desequilíbrio em que o próprio ser se põe conscientemente em questão. Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas nesse momento o indivíduo identifica-se com o objeto que se perde (BATAILLE, 1987, p. 21).

Haveremos de identificar, contrariamente ao explicitado no conto “Cine Privê”, que a interdição cede aos impulsos violentos do corpo. Todavia, a legalidade de tais ações não promove o equilíbrio, tampouco, os obstáculos são retirados do caminho da experiência (ibid., p. 24-5). Daí, a busca pelo excesso, no erotismo dos corpos, formulará a transgressão; embora a focalização de Viana não conduza a descobertas prazerosas, porque o fascínio da transgressão é apenas idealizado.

Nesse ambiente proposto ao sexo, a “problematização moral dos prazeres determina palavras e gestos próprios para o sexo” (FOUCAULT, 1998, p. 14-5). No conto em estudo, tais gestos e palavras são praticados no lugar legitimado para o sexo: o prostíbulo. Em contrapartida, as referências do narrador às habilidades de Angeline denotam um estado de submissão à mulher, cujas estratégias da amante revelam os movimentos eróticos do corpo: “[...] sabia como apertar com seus dedos uma zona escorregadia, ínfima em mim”. Em outra passagem: “Com o tempo eu nem precisava dizer nada, Angeline já sabia o que tinha de fazer, me quebrou barreiras definitivas, aquelas que Nativa teve nojo de quebrar” (p. 66). Os encontros semanais com a prostituta tornaram-se então símbolo de *status* sexual. O protagonista, numa espécie de confissão, vai relatando o prazer idealizado com a velha prostituta, com a qual ele mantém uma relação de dependência.

Na busca pelo desejo pleno, justifica-se o uso dos prazeres decorrente de uma tríplice estratégia: o da necessidade, a do momento e a do status (FOUCAULT, 1998, p. 52). Prova disso, o irônico narrador revela: “Descobri com Angeline que pagar uma mulher dá

segurança, um conforto que nenhum casamento pode oferecer” (p. 67). E o narrador insinua que o sexo tem momentos oportunos. Em “Angeline”, o preponderante é que o sexo lícito, para fins de reprodução, não vigora; enquanto o sexo ilícito – cuja finalidade é o prazer, mantém relações de hierarquia e poder.

Talvez para evidenciar o movimento dos corpos, o aspecto físico do ambiente é ignorado em detrimento da ação. É como se o narrador fosse dotado de “competência” para agir (BAL, 1990, p. 41) e, na tensão entre o objeto do prazer e o desequilíbrio causado pela violência ao corpo (BATAILLE, 20-7), Viana constrói o grotesco da narrativa. Daí, o “prazer insólito” (FOUCAULT, 1999a, p. 53-4) de ter relações sexuais com uma “puta” “velha” (p. 66) e “cansada” (p. 67) é narrado de forma satírica. Viana, ao narrar a deformidade do corpo da velha prostituta, lança um grotesco sem cair em processos caricaturais, pois a velha prostituta é “magra, o tipo que não atrai homem algum” (p. 65). Há, de fato, o gosto em expressar a deformação desse real: “Vê-la esperando na porta me dava uma paz sem igual. Uma paz que eu encontrava **nas dobras de seu ventre**” (p. 67 – grifos nossos). O erotismo, sendo um dos instintos tipicamente humanos (BATAILLE, 1987), lança-nos ao desafio de ver o sexo como uma forma de exclusão. Em contrapartida, a afirmação do corpo faz parte também da consciência de classe: “De tal forma, a política sexual importa para as regras sociais que essa demorou a reconhecer o corpo e o sexo nas classes menos privilegiadas” (FOUCAULT, 1999a, p. 119). Coerentes, a essas classes socialmente menos favorecidas, o corpo como uma mercadoria de pouco valor. No conto em análise, o narrador evidencia a decadência física e moral da prostituta, que se sobrepõe ao prazer do corpo. E é justamente pelo visual que o grotesco captura o leitor (KAYSER, 2003, p. 74-5). Consequentemente, outras impressões sensoriais vão sendo descritas para compor a densidade psicológica dos personagens: “Ela disse que seu braço esquerdo andava adormecendo ultimamente, mas que passava logo. Não era a primeira vez. Levantei, passei a toalha na cintura e a sentei como se senta uma mãe doente” (p. 67).

Conforme Bal (1990, p. 11), a relação entre o que se vê e o percebido, interfere na focalização, pois o “focalizador” altera o ponto de vista de um objeto a outro (ibid., p. 108) de acordo com seu interesse. Nesse conto, Viana mantém a introspecção dos personagens e a focalização interna, todavia, as descrições privilegiam o aspecto humano; visto ser o corpo o objeto da ação. A casa, sendo um lugar de memórias, de traços familiares, não existe. Segundo Bachelard (1978), a casa é o grande berço, o símbolo de aconchego e proteção, é o paraíso material que guarda o inconsciente. Dessa forma, os personagens atuam como se

fossem nômades, as lembranças são momentâneas e o inconsciente cede lugar às ações. Nesse âmbito, o narrador apenas se isenta de sofrer, pois:

Como em nenhum momento da narrativa é redimida a angústia dessas personagens e o autor não parece tomar partido ao reafirmar a dor provocada pelas recorrentes humilhações sofridas por elas, o contexto é, minimamente, propício à preservação daquela ideia inicial que prenuncia o teor repreensível do estranho (ALMEIDA, 2014, p. 409).

No sarcasmo de sempre, o narrador ironiza a aparência de Angeline: “[...] se tratava de uma velha de ventre pregueado, seios flácidos, toda depilada, como se fosse ainda um pergaminho a ser escrito” (p. 66). Segundo Michel Foucault (1999, p. 53-4), o sexo, de geração a geração, contribuiu para produzir solitárias manias e “prazeres insólitos”. Característico do grotesco, a preferência por aspectos não dominantes situa a trajetória dos contos de Viana, a exemplo do desejo sexual por uma prostituta decadente e assexuada. Todavia, unir grotesco e feminino não seria totalmente tendencioso, sendo o corpo da mulher, protuberante e cavernoso, propício ao horrendo. De acordo com Mary Russo (2000, p. 21-2), “o corpo grotesco é concebido antes de tudo como um corpo social”. Daí, quando Viana exalta o grotesco no feminino, não o faz aleatoriamente, e sim, por estar inserido numa coletividade e, como tal, incorpora valores, a exemplo de trazer as distorções sociais numa “pantomima de angústia e rebeldia” (ibid., p. 21). Nesse conto, o grotesco fixa-se mais no aspecto humano, talvez porque a casa não seja um lugar típico para prostitutas. Assim, o nomadismo de Angeline é perfeitamente coerente no contexto interno da trama, visto a casa não ter importância nesse contexto.

Viana, na fuga aos padrões sociais, traz a máscara do popular ao reverberar os sem instrução e excluídos socialmente, haja vista: “O grotesco, integrado à cultura popular, faz o mundo aproximar-se do homem, corporifica-o, reintegra-o por meio do corpo à vida corporal (diferentemente da aproximação romântica, totalmente abstrata e espiritual)” (BAKHTIN, 1987, p. 34). Nesse âmbito, o contista reformula o cânone literário ao negar a linguagem elevada, embora, nesse conto, não descarte plenamente o idealismo dos românticos:

Encontrei as “ex”, e elas me achavam remoçado, o que está havendo, passarinho verde?, sempre as ironias e eu querendo dizer: “Distância de vocês, de suas complicações; afinal, encontrei a mulher certa, que me dá tranquilidade por algumas notas de real” (VIANA, 2009a, p. 67).

Diante das estratégias eróticas experimentadas com a prostituta, o narrador vislumbra ao leitor uma suposta superioridade ao feminino, pois, ao “domínio de si”, também cabe o domínio dos outros (FOUCAULT, 1998, p. 71). Assim, o contista, na tentativa de lançar determinada independência ao personagem, atribui-lhe certa reflexão. Em contrapartida, a impossibilidade de mudanças, de sair dos ambientes isomorfos, reflete a sensação de impotência – já fixa na consciência do personagem: “Eu sabia que depois dela ficaria viciado nisto: pagar. Se as mulheres bem soubessem, deviam cobrar por tudo o que fazem, mesmo as casadas. O homem se sente poderoso e seguro, ama muito mais” (p. 67).

Viana adota um grotesco híbrido de sério e jocoso, largamente usado na literatura mundial. É comum então ele abarcar temas obscuros e dispersos, a exemplo da fluidez da identidade humana (RUSSO, 2000, p. 48-9). Nesse aspecto, o desagradável é transposto pelo narrador protagonista diante de uma prostituta assexuada por fatores de idade: “Pena tê-la encontrado com o olhar já meio vago, olhando para a parede enquanto me levava aos céus. Eu a sentia cada dia mais cansada, embora sempre me recebesse com um bom humor invejável” (p. 67). No grotesco de Viana, surge também o profanar das coisas sagradas. Nesse conto, há várias passagens de menosprezo às coisas da fé cristã:

Não sou católico, não acredito em nada de religião, mas, quando alguém nos manda ficar com Deus uma paz muito grande se espalha dentro de nós, nem que seja por alguns segundos. Nossa Senhora da Conceição também faz um bom efeito. Resquício da infância, quando Deus ainda salvava. Achei que ela beirava os quarenta, mas para minha surpresa já os tinha deixado fazia um bom tempo” (VIANA, 2009a, p. 65).

O irônico narrador, voltando os olhos para si como Narciso, elogia as habilidades de Angeline, enquanto a trata com palavras grotescas, a exemplo de “velhusca” (p. 65). Várias são tais passagens, ainda que não tenhamos certeza da sinceridade do narrador: “E muito sabiamente fez o que todo homem gosta de ouvir, elogiou formas e dimensões, quantas horas por dia eu malhava, tudo belo ao seu olhar” (p. 65). Em “tudo belo ao seu olhar”, pode também significar a conveniência dos serviços prestados. Sublimado pelas palavras da prostitua, ele declara: “De certa forma eu já amava Angeline” (p. 67).

Nesse conto, as sequências das ações não seguem exatamente uma estrutura linear. No caso, a informação de estar “perdido para sempre” (p. 64), no consultório do urologista, vem depois de o narrador afirmar já ter conhecido Angeline e descobrir que sua sexualidade não estava tão afetada. Há, nesse jogo de esquivas, o pretexto de persuadir o leitor com as palavras de um homem “remoçado”, “porque conseguia tranquilidade por algumas notas de

real” (p. 67). Resta-nos uma perspectiva hostil em Viana: os personagens desprovidos de amor. Sobressaltam-se os instintos do sexo e os mecanismos da sobrevivência, enquanto o contexto é de angústias e privações.

O lugar parece ser o mal de todas as coisas; é o determinante que, desvinculado do tempo, destrói qualquer esperança. Distante da fé cristã, Viana isenta o personagem da culpa por ceder aos prazeres do corpo. Em consequência, a moralização dos conceitos não atinge os personagens, mas negligencia os preceitos cristãos da sexualidade, que prega o coito apenas para a procriação. Nesse ateísmo, Nietzsche complementa o pensamento vianiano, pois: “O sentimento de culpa em relação à divindade não parou de crescer durante milênios, e sempre na mesma razão em que nesse mundo cresceram e foram levados às alturas o conceito e o sentimento de Deus” (NIETZSCHE, 2009, p. 20). Deus, certamente, não existe para esse contista, que traz a máscara da ironia: “Marcamos o encontro e estranhei seu jeito de se despedir: “Fique com Deus”” (p. 65).

No conto em análise, os devaneios do personagem principal não se prendem às origens da casa nem da memória, mas aos anseios tidos como contraditórios e transgressores. Viana formula, com “Angeline”, uma ruptura com a *scientia sexualis*, a ciência do sexo, cujos preceitos rotulam o saber do sexo e tomam o sujeito como repressivo sob uma “vontade de verdade”, que significa seguir as regras sociais herdadas historicamente. Como transgressão, o contista nos brinda com a *ars erotica*, ao revelar o prazer sendo extraído do saber do sexo para ampliá-lo (FOUCAULT, 1999a, p. 53-4). E, no equívoco das proposições lançadas pelo narrador, Viana vai jogando pistas dos desenganos por quais passarão Angeline e o amante: “Eu a sentia cada dia mais cansada [...]” (p. 67). O amor, sentimento nobre e sacralizado pelo matrimônio, é ridicularizado sutilmente. Ao final da trama, a vencida Angeline, de saúde frágil, abandona o prostíbulo deixando o amante sem referências de seu paradeiro. O narrador protagonista então, “depois de um mês sem nenhuma notícia” de Angeline, retoma aos classificados à procura de outro nome que não envelheça.

A transgressão, nesse conto, não ocorre satisfatoriamente, apesar de o ambiente ser adequado para o sexo: o prostíbulo, lugar onde as mulheres, as maiores prestadoras desse serviço, são competentes no saber do sexo (FOUCAULT, 1999a). Conforme cita o narrador: “Jamais encontrei outra que soubesse usar os lábios com a mesma destreza que ela desenvolveu em sua longa aprendizagem” (p. 66). Mas esse narrador de primeira pessoa traz consigo, de acordo com Maria Lúcia Dal Farra (1978, p. 42), o autor-implícito, que se refaz com suas máscaras na caracterização dos personagens e do universo narrado. Nessa tentativa

de capturar o leitor, Viana constrói uma narrativa em que os detalhes são mais importantes que o enredo, pois: “Sob a máscara do narrador, o autor implícito pode transitar silenciosamente nos interstícios do texto, armando a rede de signos que o leitor deve decifrar” (CORREIA, 2010, p. 74).

Devaneios ou não, Viana sabe ser persuasivo e contraditório. Seus personagens transmitem insegurança e fragilidade, apatia e medo, enquanto as circunstâncias da continuidade são exercidas por implicâncias histórias reveladas por uma realidade bizarra. O grotesco de Viana é fascínio e horror, ao tempo em que o erotismo cai no julgamento popular, pois é uma abertura para a banalização do humano – uma proposta atrelada ao discurso do sexo, conforme se perceberá no conto “Esperanza”, em que prazer e abandono mesclam-se sucessivamente.

3.3 A submissão do sujeito e o erotismo do corpo no conto “Esperanza”

A problemática do narrador, em Viana, seja o narrador-menino ou o adulto, a exemplo do conto anterior, não modifica a sensação de abandono dos personagens, nem a carência. Novamente, o narrador vem associado à representação da família, ainda que os familiares não tenham ações marcantes na trama. Muitos personagens são apenas emblemáticos, têm valor simbólico.

No conto “Esperanza”, o elemento comum em Viana: o narrador-menino, cuja ironia antecipa-se com o nome da personagem título: “Esperanza”, ‘esperança’, em português. Os personagens, em geral, parecem nômades, pois apenas o menino tem casa. Personagens fixos, apenas o menino e a dançarina do circo, Esperanza. Órfão de pai, a mãe do menino atua simbolicamente: é a figura materna, dá conselhos e vigia. Contudo, a infância representada em Antônio Carlos Viana, em termos, não segue o explorado na literatura brasileira, ou seja, a inocência pueril é descartada. Em vez disso, conforme citam Georgina da Costa Martins (2012) e Paulo André de Carvalho Correia (2010), a narrativa psicológica de Viana aproxima-se mais de autores de tendências intimistas como Graciliano Ramos, na obra *Infância*, e Rubem Fonseca – por apresentar um discurso realista e com fortes recursos à plasticidade. Todavia, o estilo de vianiano não é de todo intimista nem objetivo, pois mescla estilos distintos, conforme se observa ao longo desse trabalho.

Em referência à temática explorada por Antônio Carlos Viana, Correia (2010) cita: “A ambientação rural da maioria dos contos de Viana nos leva indiretamente a um mundo de

forte herança arcaica, no qual a modernidade e a pós-modernidade só chegaram de forma violenta ou precária” (CORREIA, 2010, p. 18). De fato, o discurso sociológico de Viana reporta-nos a uma época densamente marcada pela literatura brasileira, na qual determinados mitos sertanejos povoaram a imaginação dos escritores. Como exemplo, citemos o mito da seca, que desvincula o homem da terra de origem; e o mito da masculinidade, que impõe ao menino perder a virgindade no limar da puberdade e, somente a partir daí, ele estará pronto para enfrentar as intempéries da vida.

Em “Esperanza”, a temática aborda algo característico a esse contista: a iniciação sexual. Neguinho, o narrador-protagonista é frequentador assíduo do circo. Diante do espetáculo, a sexualidade desperta com a rumbeira paraguaia Esperanza Nacarenha, a mulher de cabelos “pegando fogo” (p. 70), cujas pernas “nem precisavam de luz para cegar” (p. 70). A narrativa inicia-se com uma dúbia intenção: instigar no leitor a falta de confiabilidade na maravilha do espetáculo circense:

Ele nunca tinha vista nada igual. Quando o apresentador do circo anunciava Esperanza Nacarenha, a rumbeira paraguaia, tudo escurecia. Primeiro se ouviam as maracas, depois um holofote assestava uma cortina, e ela vinha toda se requetando, enlouquecendo os meninos (VIANA, 2009a, p. 69).

Visto por George Bataille (1987, p. 15), o erotismo dos corpos tem algo de sinistro pela descontinuidade individual invocada, em uma atitude amena de “egoísmo cínico”, sendo uma experiência interior, porque conduz o sujeito a um estado de interioridade plena (ibid., p. 25). Contudo, imerso no coletivo, o mundo de Viana é o dos “interditos”, no qual as transgressões são vigiadas pelo discurso. Preso a essa “vontade de verdade” imposta pelo historicismo (FOUCAULT, 1999c), Viana aborda um erotismo travestido de resistência e “interdito”, além do horrendo aplicado ao corpo, porque vigiado pela concepção cristã (BATAILLE, 1987, p. 49). Diante da ordem religiosa, o sexo deve ser constantemente regulado e, por fugir ao controle, torna-se também violento por nos expor ao perigo (ibid., p. 59).

Como se atento às impressões do lugar, e nelas quisesse fixar valores depreciativos, o narrador caracteriza o circo ironicamente: “Quem levasse uma cadeira, entrava de graça, mas a cadeira ficava lá até o circo ir embora” (p. 69). O circo, cujas práticas de venda de ingresso eram meio duvidosas, vinha ao lugarejo uma vez por ano, perto do Natal. O menino, para suprir a carência de proventos, adotou esse modo de adquirir ingressos, pois confessa que, por Esperanza, “seria capaz de tudo” (p. 69). O desejo então é um risco de vida. Mas para

deflagrar a sexualidade do menino, Viana usa novamente de eufemismo, pois era a rumbeira que dava a Neguinho “os sonhos mais firmes” (p. 69), uma referência à ereção peniana. O menino, nos seus devaneios eróticos, anseia pelo êxtase: “Pena que, quando acordava, estava sozinho, no desamparo” (ibid.).

Neguinho então aventura-se à ideia de um encontro com Esperanza, no desejo da satisfação sexual. Contudo, a rumbeira não morava no circo, onde “as luzes eram só dela” (p. 69). O menino, que vendia cocadas na feira para ajudar nos gastos da casa, armou o pretexto de ir à cidade vender cocadas para descobrir o paradeiro de Esperanza. Novamente, Viana nos aborda com a infância pobre e castigada por aspectos geográficos e o suspense como elemento da narrativa:

Nunca um sábado demorou tanto a chegar. Assim que acordou, Neguinho pegou a bicicleta, arrumou as cestas com as cocadas e ganhou o caminho sem a mãe ver, numa correria doida que quase quebra a catraca. (VIANA, 2009a, p. 70).

De acordo com Georgina Martins, a infância retratada por Viana reporta-se a escritores realistas que tomaram o Nordeste como representatividade de um Brasil desigual, tais como: Rodolfo Teófilo, José do Patrocínio, Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz, embora, nessas obras, a seca seja a principal causa da miséria (MARTINS, 2012, p. 74). Na contemporaneidade, o realismo de Viana não se confunde com o espetacular ou escandaloso. Em vez disso, seus contos expressam o “desejo de realizar o aspecto performático da linguagem e da expressão artística, privilegiando o efeito afetivo e sensível em detrimento da questão representativa” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 57). O contista, na tentativa de captar a complexidade dos aspectos culturais, não faz da seca do Nordeste o ponto motivador, e sim, os fatores sociológicos. Daí, a abordagem do grotesco, vinculada ao erótico dos personagens, que “encenam um violento processo de conhecimento e autoconhecimento levado a cabo pela “revelação poética””, além de metaforizarem o próprio processo de criação ficcional (CORREIA, 2010, p. 12).

Em “Esperanza”, no viés do narrador-menino, Viana focaliza a perda da inocência sob o aspecto do erotismo. No intuito de deflagrar tal experiência, o contista não escapa do seu contexto de origem: o Nordeste, onde a iniciação sexual dos meninos costumava acontecer em lugares apropriados para o sexo e quase sempre com prostitutas mais velhas. Haveremos então de perceber relatos, práticas e costumes ainda em voga na região, ainda que haja o ocultamento do discurso do sexo. De acordo com Foucault (1999a, p. 30), em tempos

modernos, até os dias atuais, não se fala menos de sexo, apenas de outras maneiras e com outros objetivos. Em Viana, não há propriamente a banalização do sexo, mas o sexo em suas funções óbvias, que não é na condição de reprodutor, e sim, no pretexto de deflagrar o poder exercido a ele.

Neguinho, no anseio púbere da masculinidade, sai à procura do objeto de desejo: “Nunca tinha entrado num hotel. Era uma porta muito alta, as duas bandas abertas, logo depois vinham dois degraus e um longo corredor, com quartos de um lado e do outro” (p. 71). Mas o encontro não aconteceu no local esperado. Era um prostíbulo: “Espiou pela porta entreaberta e viu uma mulher deitada na cama, de cabelos de fogo iguais aos de Esperanza, toda nua, com um homem, também nu, em cima dela” (p. 71). Os movimentos eróticos do corpo são conhecidos pelo narrador-menino: “Ficou de um jeito que, se alguém olhasse pro seu calção, via logo como a cena tinha mexido ele” (ibid.). Novamente, sexo e sujeira misturam-se: “O ar fresco que veio do rio suspendeu por uns segundos a podridão do canal” (p. 72). Neguinho, ao seguir seus instintos, depara-se com “um canal de águas podres” (p. 71). Sarcástico, o narrador declara: “Esperanza não ia ficar num lugar tão sujo assim, merecia coisa melhor” (ibid.).

Na sátira romanesca de Viana, reiteramos Kayser (2009), no subitem “O humorista satânico como narrador”, em que o grotesco vincula-se à sátira como algo “pleno de sentido” ou “destituído de sentido, e o familiar fica “estranhado” (ibid., p. 61-2). Digamos que o grotesco mantenha-se pelo contraditório entre o excesso dos sentidos e o espanto diante das coisas do mundo: “Um alívio quando viu que, de Esperanza, a mulher só tinha mesmo a cor dos cabelos. Essa era um pouco mais cheia, as coxas moles rabiscadas de veias azuis” (p. 72). Várias são as passagens em que o autor lança outras sensações, em meio ao desejo da carne: “A guarânia que vinha da sala trouxe-lhe a lembrança do pai, sempre tinha vontade chorar quando a escutava. A vontade até arrefeceu” (73).

Finalmente, quando Esperanza toma a voz competente, maliciosa no seu ofício, o narrador demonstra-se submisso: ““Só quer mesmo água?””, ela perguntou, o rego entre os peitos aparecendo com toda a sua luz (p. 73)”. Na perplexidade da descoberta, Neguinho não consegue dizer não e se deixa levar pela experiência da prostituta. Todavia, o prazer do corpo descamba para algo repulsivo: “Estava um pouco pálida, os lábios descorados, como se tivesse saído de uma luta desigual” (p. 72) – quando o autor faz referência à relação sexual anterior da prostituta com um homem forte e jovem. Essa mulher de agora, de “umbigo largo e fundo” (p. 72) parecia usar a máscara do riso para ofuscar a tosca imagem. E a mesma

rumbeira “luminosa” surge decadente diante do menino. De fato, mais parece algo medonho, embora o prazer do sexo se misture ao desagradável da situação.

Na ousadia da invenção estética, o gosto pela deformidade, em Viana, é revestido pelo caráter popular ao referendar elementos culturais específicos: o ambiente circense envolto em outros espaços também decadentes, uma prostituta envelhecida e a pouca instrução dos personagens. E o narrador declara sentir “alívio” (p. 72) pela bizarra descoberta. Sutilmente, Viana induz ao leitor mais atento a voltar no tempo de leitura, pois determinadas pistas já foram ditas: “[...] o escuro do picadeiro podia enganar muito bem quando ela aparecia com os olhos atochados de pintura e os cabelos arrebanhados para trás [...]” (p. 73).

Em virtude da vigilância ao discurso do sexo, o contista traz um erotismo em que a descoberta do prazer é castrada pelo horrendo. Provável então o prazer não se prolongar ao êxtase: Depois abriu bem as pernas e o puxou para dentro dela de um jeito confortável [...]” (p. 73), e surge o repulsivo: “Foi nesse instante que Neguinho se lembrou da bicicleta. Deu um pulo tão de repente que a mulher se assustou e soltou um palavrão que o feriu” (p. 73-4). O menino havia deixado a bicicleta, com as cocadas, encostada a um poste, próximo ao ‘hotel’. Ainda a encontrou no mesmo lugar, mas com algumas cocadas a menos. A violência, como se característica do sexo, surge pelos aspectos físico e moral. E o escambo, nem sempre pacífico, é uma prática comum nesses casos: “Quando já estava arrumando tudo pra sair, a mulher gritou alguma coisa lá do quarto e o Sansão que estava na saleta deu um pulo para perto e puxou o guidão com força: “A bicicleta fica”” (p. 74). Assim, o discurso do sexo é escamoteado em virtude da repressão, cujas regras fixaram-se, basicamente, na linguagem. As convenções sociais conduzem, portanto, à autoria dos discursos. Oportuno então, em Viana, agregar erotismo à infância púbere, pois esse é um período de transição para a fase adulta. Nessa etapa, a criança não pode assumir totalmente a culpa, visto que: “As crianças, por exemplo, sabe-se muito bem que não têm sexo: boa razão para interditá-lo, razão para proibi-las de falarem dele, razão para fechar os olhos e tapar os ouvidos” (FOUCAULT, 1999a, p. 10). Neguinho, na solidão primeira e na mais “secreta” da vida (BACHELARD, 1996, p. 94), não consegue fugir ao interdito próprio da infância.

Antônio Carlos Viana, no intuito de contrastar com a censura das palavras, expõe personagens em situações devastadoras, quando as marcas históricas da violência social impõem, ao psicológico, reações de desamparo e impotência (SILVA, 2011, p. 13). Para compor tais narrativas, o corpo parece ser uma extensão do espaço físico onde habitam, isto é, a decadência atravessa ambos. Sobre o corpo, Viana torna visível a fragilidade humana diante

das desigualdades sociais, que irrompem como fatalidades. Natural, por fim, nesse contista, o aspecto da fome, sobrepor-se às demais sensações. E a carência do lugar, misturada à carência afetiva, traz um narrador consciente da situação de abandono. Assim, logo no início do conto, a referência ao ingresso do circo: o escambo de trocar uma cadeira pela entrada franca; a dura realidade das crianças, que precisavam trabalhar para ajudar no sustento da casa; o devaneio do menino de ter uma casa com “banheiro limpo, chão de madeira, em vez de barro batido” (p. 70).

A preocupação com a sujeira é um dos tópicos desse conto, a exemplo do lugar onde morava Esperanza, perto de um canal de “águas podres” (p. 71). Mas a sujeira é uma referência que aglutina tanto o visual, quanto o olfativo. Daí, formas e cheiros são evocados para construir a realidade um tanto medonha, tal qual ocorre no conto a seguir “Dia de parir cabrito”, quando as impressões sensoriais referendam perdas e estranhas sensações.

3. 4 A sexualidade dos bichos em “Dia de parir cabrito”

Atento às reformulações estéticas, Viana, quando toma o narrador-menino, não cai no lirismo da infância nem no tradicionalismo do tema da seca quando se reporta ao Nordeste. Em vez disso, aborda um erotismo de circunstâncias miseráveis. Ciente da crueza do seu ofício, o autor declarou em uma entrevista: “Sou muito impiedoso com os personagens” (VIANA, 2008).

Nesse conto, Viana traz novamente o ambiente familiar como núcleo e o narrador-menino que, em meio aos três irmãos, aborda um erotismo carregado de interdições. Em “Dia de parir cabrito”, a plasticidade descamba para um *voyeurismo* que negligencia o prazer pelo prazer; isto é, a sensação não é de bem-estar, e sim, de hostilidade. Nessa narrativa, as primeiras linhas denunciam o mistério proposto:

Era um mistério. Dia de parir cabrito, éramos obrigados a ficar dentro de casa, uma casa escura, sufocante, com cheiro de bosta de galinha e cheiro de mijo de gato. As ninhadas de pinto eram criadas na cozinha. Acordávamos com aquele piar sem fim e um mar de merda sob os pés. Pior ainda eram os piolhos-de-galinha que corriam por nosso corpo [...]. E ainda havia os porcos do chiqueiro ao lado, de onde vinha um cheiro forte de lama (VIANA, 2009a, p. 46).

Na representação desse desagravo, a caracterização do ambiente rural – que circula entre o urbano – é tão inóspito quanto animalesco: “Ouvíamos os balidos da cabra, que

parecia uma pessoa chamando outra enquanto sofre. [...] o sol queimava tudo [...] depois da chuva, brotava aquele solzão que nos fazia ter ainda mais medo do Inferno!” (p. 47). As crianças, por ordem dos adultos, tinham de ficar trancadas em casa em dia de parir cabrito. Os aspectos repulsivos são narrados de forma um tanto grotesca pelo narrador-menino:

A manhã se estendia pegagenta e pesada sobre nós. Sufocávamos de calor e cheiros ruins. A janela do lado direito tinha uma brecha e, com muito esforço, a gente podia ver nossa avó com um pedaço de pau puxando umas coisas de dentro da cabra. Nossa irmã tinha razão, era mesmo pelo cu que os cabritos saíam, gritou meu irmão menor, todo satisfeito da descoberta (VIANA, 2009a, p. 47).

De acordo com Kayser (2003, p. 62), o grotesco trata de “arrancar o leitor da segurança de sua cosmovisão e da salvaguarda no seio da tradição e da comunidade humana”. Mas o discurso de Viana, por exprimir a crueldade da exclusão dos grupos minoritários, revigora as categorias hegemônicas não por representá-las como superior, e sim, por representá-las como opressoras. Conforme Michel Foucault (1999c, p. 10), o exercício do discurso é regido pelo poder: “[...] o discurso [...] não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo [...]”. Em suma, o poder é um objeto de desejo que, no caso da literatura, exprime-se mediante um domínio competente, pois o escritor, aliado ao conhecimento de mundo e do domínio da linguagem, lança um discurso densamente articulado.

Distante das invenções da modernidade, o mundo vianiano é um tanto bárbaro, compelido pela libido e pela fome. E, ao negar a “tradição”, Viana traz a solidez do passado resistente à “liquefação” (BAUMAN, 1987, p. 4) da modernidade, embora reverberado pelas crenças coletivas e pelo interdito: “Aprendemos umas palavras que nem sabíamos que existiam. Um dia, na hora do almoço, meu irmão menor perguntou o que significava uma delas e a resposta foi um tabefe que tirou sangue de seu lábio” (p. 48). Em “Dia de parir cabrito”, a permanência naquela casa “sufocante” (p 46) torna-se transgressora em virtude de a censura ser posta na voz da criança, quando o autor busca isentá-la da culpa – já que o tempo da criança é um lugar de devaneios (BACHELARD, 1996). Nesse conto, o fio condutor do narrador-menino é entrelaçado ao sofrimento dos cabritos. Desse modo, em meio à violência e ao erotismo, há uma intercessão entre gente e bicho, embora a distância que os separe seja irrelevante. Nessa representação, a plasticidade é um recurso recorrente: “[...] o bode cobrindo as cabras. Era uma coisa muito rápida: ele primeiro as cheirava no rabo, abria

os beijos e as narinas, depois se empinava todo e se enfiava dentro delas, sem dó nem piedade” (p. 49).

Comedido, Viana interrompe as palavras, enquanto sobram as significações. Segundo Foucault, a interdição (1999c, p. 9) da palavra é um dos procedimentos de exclusão, pois não temos o direito de dizer tudo. Mas o narrador-menino não aprisiona as palavras, ele as codifica:

Ao trabalhar com o humor maldoso para amplificar as intensidades da crueldade promovida pelos ideais de puro e belo, em seus contos Antônio Carlos retira as máscaras do fetiche, repetindo os discursos dominantes sem os seus artifícios habituais, ou seja, a sua narrativa se isenta da benevolência falsificada sob moldes opressivos (ALMEIDA, 2014, p.412).

Diante da normatização de ações fetichistas, o autor reafirma uma racionalidade opressiva, ditada pelo senso comum. Em consequência, as máscaras são retiradas, porque Viana não se faz complacente ao discurso hegemônico. Isto é, os moldes opressivos, mantenedores do poder, são desmitificados pela própria opressão. Daí, o desmascaramento das ações ocorre tanto pela exacerbação do discurso, quanto pelo que oculta.

Em “Dia de parir cabrito”, a repressão da sexualidade é passada pela experiência do coito dos cabritos, porque a repressão atua como uma prática que visa à negação de algo. No intuito de equilibrar a repressão e manter a ordem, surgiram os “lugares de tolerância”: a casa de prostituição e a casa de saúde, espaços permitidos para a descoberta do sexo na sociedade burguesa, enquanto as casa de saúde elaboram os procedimentos técnicos de exploração das patologias. Exceto os lugares pré-determinados, o controle faz uso da “interdição, que promulga a inexistência ou “mutismo” do sexo como discurso codificado e clandestino, pois: “Se o sexo é reprimido, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada.” (FOUCAULT, 1999a, p. 10-2). Nesse impasse, Viana evidencia a vigilância do sexo para as crianças e o perigo cerceador do sexo no comportamento infantil, isto é: “os supostos perigos da masturbação, a importância atribuída à puberdade, os métodos de vigilância sugeridos aos pais, as exortações, os segredos” (ibid., p. 46).

Nesse universo de palavras silenciadas no ambiente familiar, Viana mescla valores e joga com as limitações infantis quando atribui à infância um espaço para devaneios e liberdades (BACHELARD, 1996). Contudo, o idílico infantil é representado por sentimentos de perdas, em que Viana traz crianças órfãs, seja de pai, mãe, ou de esperança: “As cabras vieram como uma solução para termos o leite de cada dia” (ibid., p. 48).

Em “Dia de parir cabrito”, o tempo e o ritmo de leitura, conforme já explorado em outros contos, são construídos em consonância com as ações. Daí, o recurso à plasticidade é um caminho para veicular as impressões do real. Percebem-se ainda recursos narrativos para envolver, ou confundir o leitor, quando Viana lança falsos vieses. Explicitemos: o despertar do sexo nas crianças é compartilhado, e despertado, com a visualização do coito animal, cuja encenação é um pretexto para falar do discurso proibido do sexo. Assim, a função normatizadora dos poderes cerceia o discurso do sexo e encobre suas práticas. Nessa moral vigilante, o sexo limita-se ao perigo da descoberta: “[...] nossa imaginação fabricava como a coisa mais suja do mundo” (p. 47).

O conto em análise, apesar de ser em primeira pessoa, traz um narrador cúmplice de todos ao assumir a primeira pessoa do plural: “nós”, e comporta-se como se fosse uma extensão de outros ‘eus’ na culpa de si (NIETZSCHE, 2009). Nessa subsistência de miséria e desejos, perdas e interditos, Viana, ao trazer suas memórias vivenciadas no interior do Nordeste, abarca a individualidade de meninos e meninas como sujeitos de uma miserabilidade determinista, conforme nos cita a pesquisadora Georgina da Costa Martins (2012, p. 74):

No entanto, mesmo nesses casos, a miserabilidade não consegue ofuscar a dimensão humana de suas personagens, aspecto que as torna quase especiais quando expostas a uma situação limite, como, por exemplo, o sexo perverso e prematuro, a humilhação, a fome, a violência, a loucura e a morte.

Conforme essa autora, Viana não se detém na problemática da seca para se referir a perdas e abandono. Em contrapartida, traz uma orfandade carente de afeto e proventos que liquida a esperança, sendo “capaz de captar a vida em sua contraditoriedade e precariedade (ARGAN, 2002), quando, na tentativa de transpor o real, recusa o papel de arte unicamente enquanto catarse” (MARTINS, 2012, p. 77).

Nesses parâmetros vivenciados pelos personagens vianianos, os valores são escorregadios porque, na fragilidade dos padecimentos do corpo nem sempre a alma livra-se dos ressentimentos. A tendência cinematográfica de Viana faz do corpo, bem como do espaço captado, um espetáculo que exemplifica como age o sistema em favor da disciplina (FOUCAULT, 1999b). Distantes das invenções da modernidade, o mundo representado por Viana é meio bárbaro, compelido pela libido e pela fome. No conto em análise, novamente o

espaço situa-se entre o urbano e o rural, cuja contextualização transmite costumes tardios e uma vida cheia de limitações:

“Morávamos num sítio distante de tudo, e só mesmo quando minha mãe ia buscar a pensão de meu pai e levava um de nós, era que víamos como a cidade estava crescendo, enquanto, para nós, o mundo era só mau cheiro” (VIANA, 2009a, p. 46).

Para esse contista, a lama, o sufocante e o mau cheiro dispensam serem marcados em uma referência apenas, pois esse gosto em apreender o leitor com sensações desagradáveis compõe o estilo de Antônio Carlos Viana, somado à simbiose entre ambientes, homem e bicho. Em “Dia de parir cabrito”, Viana trava uma luta entre os dísticos “bom e ruim”, “bom e mau”. Historicamente velada, tal oposição parece partir da utilidade do “bem” e da rejeição do “mal” como alegoria à desobediência (NIETZSCHE, 2009). De acordo com esse teórico, a concepção de tais valores origina-se da ordem dos soberanos e nobres que, para manterem a oposição aos plebeus, diziam ser “bons” e fazer o “bem” para o povo. Hierarquicamente superiores ao povo, esses senhores conceberam como “bem” tudo que lhes fossem úteis. Na concepção nietzscheana, a aristocracia é o cerne do juízo de valores, porque:

[...] em toda a parte, “nobre”, “aristocrático”, no sentido de ordem social, é o conceito fundamental, a partir do qual necessariamente “bom” no sentido de que possui uma “alma de natureza elevada”, de que “possui uma alma privilegiada” (NIETZSCHE, 2009, p. 31).

A repressão vianiana vem justamente desse lugar comum, do que pode ser avaliado como “baixo” (ibid., p. 31), haja vista o isolamento em que vivem os personagens e as privações por quais passam. Talvez, para compensar as falhas ou suplantar o “mau” (ibid.), os excessos são banidos. Nietzsche (ibid., p. 29) é categórico em afirmar que a fonte do conceito “bom” não provém dos que se vangloriaram de “bondade”. Na verdade, os homens nobres construíram valores e fixaram utilidades, em benefício próprio, para manter o “pathos de distância” dos plebeus, tidos como inferiores. Assim, diante desses pressupostos exercitados, em “Dia de parir cabrito”, o atributo da sexualidade, que passa pelo social, ocorre mediante a simbiose entre animais e gente – quando os valores permeiam corpo e espírito. Nesse viés, enquanto os corpos dos bichos são supliciados, com cabeças decapitadas e sangue escorrendo, é a alma das crianças que padecem:

Depois que pagava, o homem laçava o cabrito, amarrava-o num pé de pau e ainda perguntava de quem era aquele. “Vai ser bem aqui”, ele dizia, mostrando o lugar onde ia enfiar a faca, com um riso na boca mole. Um frio nos percorria o corpo, só de pensar no animal sofrendo, a derramar o sangue num caldeirão (VIANA, 2009a, p. 50).

Ao contrário do explorado em “Eliazar Eliazar”, a próxima análise, em “Dia de parir cabrito” Viana trata do erotismo dos corpos que “tem de qualquer maneira algo de pesado, de sinistro”, quando a violência atua sobre o corpo (BATAILLE, 1987, p. 15). Mas o sobressaliente nessa trama, em meio ao interdito do sexo, é o sacrifício dos animais, que se relaciona com o parto das cabras; além da oposição entre morte e vida. Portanto, Viana expõe, nesse conto, a violência original da vida – movida pelo sangue, “signo da violência”. Conforme nos cita Bataille (ibid., p. 36):

O líquido menstrual tem mais o sentido da atividade sexual e da impureza que dele emana: a impureza é um dos efeitos da violência. O parto não pode ser desligado de um tal conjunto: não será ele mesmo um dilaceramento, um excesso transbordando o curso dos atos em ordem? Não terá o sentido da desmedida sem a qual nada poderia passar do nada ao ser, como o ser ao nada? Há, sem dúvida, um elemento gratuito nessas apreciações.

Nesse limiar entre a vida e a morte, o grotesco está tanto para o sexo, quanto para o horrendo de um Nordeste de reminiscências medievais. Mas o espantoso, em Viana, não capta o exagero nem se expressa pelo caricatural. Há, nesses ambientes hiper-realistas, uma contraditória naturalidade porque, satírico e diabólico, o grotesco provoca o leitor pela imagem: “Fazia parte do acerto a gente passar por lá e pegar um bom pedaço da carne, que ele dependurava numa pindoba para ser mais fácil de carregar. Voltávamos pela estrada pingando sangue e gordura. Nossa mãe sorria” (p. 50). Na concepção de Wolfgang Kayser (2003, p. 103-5), a desumanidade do grotesco permite a interpretações variadas, em decorrência das limitações do tema.

Antônio Carlos Viana então elabora um ambiente fúnebre sob a luz do sol, perante o qual a inocência pueril atíça e disfarça o clima de morte e sangria. E, diante da morte como sacrifício ou da suposta putrefação da carne – com a decapitação dos cabritos, cujos corpos perderam o tronco – a corrupção da vida consolida os valores mercantis, aos quais sucumbimos para sobreviver. Consequentemente, o repugnante é também o mantenedor. Isto é, a circunstância do parto, ou a estagnação da vida, pelo sangue, é a violência que está no começo e no fim da vida.

Distanciados da modernidade do mundo, embora não indiferente a ela, os personagens vianianos se assombram com o novo, enquanto a desordem circundante não os amedronta. O narrador, para vincular tais ideias, sobrepõe-se aos personagens e deflagra um estado de consciência medonha, porque o caos é um estado de anarquia: “É o termo de uma regressão no caminho da individualização, um estado de demência” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1997, p. 183). Em referência à simbologia do caos, vê-se o mito do demônio, em que homem e animal não se diferenciam (ibid., p. 337-8), em que o homem é, ainda, o mantenedor do perverso. Em uma proposta semelhante, Viana abordará em “Eliazar Eliazar” essa veia diabólica da eterna recriação do mal, um mundo onde o Bem não mais germina.

3.5 A maldade ronda “Eliazar Eliazar”

Em “Eliazar Eliazar”, Viana traz uma temática historicamente carregada de preconceito: a homossexualidade. Nesse ínterim, sexo e maldade promovem o nó dessa trama. Logo no título, percebemos algo de pesaroso: o primeiro nome é repetido, como se para prenunciar o final trágico de um jovem de aparência e comportamento nada comuns para os padrões de uma família tradicional.

Diferentemente dos outros contos analisados, esse narrador é feminino e apresenta Eliazar de maneira um tanto ambígua: “O que mais eu admirava neles eram os gestos suaves, suaves até demais, que faziam brotar no rosto de meu pai e de minha mãe um riso estranho que eu não entendia direito” (p.75). Eliazar era tido como “o mais belo dos primos, olhos verde-água, filho de tia Loreta, barba bem aparada e dolorosamente tímido” (p.75). Na cor dos olhos de Eliazar, “verde-água”, uma suposta referência à pureza do personagem, cujo caráter se mantém inalterado em todo o conto. Adentrar nesse olhar de águas seria uma “purificação espiritual”, ou como “ser salvo por uma morte simbólica”, ou mergulhar nas “águas amargas do oceano” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1997, p. 15-20). Mas na contravenção estética de Viana, essas águas não fecundam.

Esse conto traz a história de um rapaz que fora estudar em casa de tios pobres. Nessa, moravam as três filhas do casal. Uma delas é a narradora, a filha mais jovem, que relata o suplício de Eliazar e o envolvimento platônico com o rapaz. Todavia, ao trazer a narradora-menina, Viana adota parâmetros um tanto diferenciados de outros contos de natureza erótica, pois, a menina, mesmo em suposta puberdade, tem seus desejos carnaais

suplantados pelo autor. Desse modo, sexualidade e exclusão, culpa e castigo, fomentam esse conto. Conforme Freyre (2003), no contexto conservador da família brasileira, o sexo livre e libertino era uma prática essencialmente masculina e exercida fora do casamento. Nos pressupostos foucaultianos (1999a), a regulamentação sexual prevê a experiência da sexualidade, no início da puberdade, apenas para os meninos. Diante de tais análises, observa-se que esse conto, ambientado na instituição familiar, representa a casa como um sistema de valores, pois não aborda o poder como sujeição, tampouco como subordinado à dominação do Estado. Antes disso, a sua onipresença pode ser averiguada da seguinte forma:

[...] a multiplicidade de correlações de força, imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização; o jogo que, através de lutas e afrontamentos incessantes as transforma, reforça, inverte; os apoios que tais correlações de força encontram umas nas outras, formando cadeias, ou sistemas ou ao contrário, as defasagens que as isolam entre si [...] (FOUCAULT, 1998, p, 88-9).

No conto em análise, o domínio do poder é exercido pelos integrantes da família. Eliazar, sendo o alvo do poder, é julgado por todos. A casa, um mundo de formas retangulares, é caracterizada ao extremo – é preciso impor-lhe uma condição de força:

Seu quarto ficou sendo o do fim do corredor, antes da cozinha. Nossa casa era antiga, bem comprida, daquelas que têm na frente uma sala ampla, depois uma fileira de quartos, cinco ao todo. O banheiro vinha depois do último quarto. A cozinha era a última peça, antes do tanque, que ficava ao ar livre. O quarto de Eliazar era o mais abafado, sem janela, sem nada, tinha sido um depósito e fora arrumado às pressas para recebê-lo. Tinha apenas uma telha de plástico branco que deixava entrar um caldo de luz que parecia molhar o chão de tijolo cru (VIANA, 2009a, p. 76).

O “retângulo” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1997, p. 779), que retoma a forma geométrica do quadrado, cuja significação “é o símbolo da terra por oposição ao céu”, “é a figura antidinâmica” que implica “estagnação” (ibid., p. 750-1), caracteriza o drama do personagem. Dentro desse espaço, e em outro semelhante: no quarto, Eliazar acomoda-se e denota as relações desiguais, além da associação entre ambiente e personagem – uma tática narrativa abordada anteriormente em outros contos, a exemplos de “Santana Quemo-Quemo” e “Cine Privê”, quando os personagens são enquadrados em espaços mantenedores.

Viana então nos aborda com a estrutura social regulamentada, que mascara a representação reprodutiva do funcionamento de determinados discursos. Dessa forma, o poder, para ser tolerado, exerce seu domínio entre forças contraditórias cristalizadas nos

aparelhos estatais, tais como a escola ou a família. No caso, em “Eliazar Eliazar”, as circunstâncias da repressão não são questionadas, e sim, evidenciadas pelo discurso do narrador. Daí, nas palavras da contraditória narradora, a suposta beleza de Eliazar gera controvérsias porque ela, interessada sexualmente no primo, ora o enobrece, ora o expõe negativamente ao julgamento do leitor: “Só a voz não era bonita, uma voz sem firmeza, que de repente enfraquecia até quase desaparecer” (p. 75).

O ingresso de Eliazar em casa dos tios é passado gradativamente pela narradora-menina, que nutre uma paixão doentia pelo primo. A aparência medonha de Eliazar é descrita pela menina tanto física, quanto psicologicamente: “Eliazar chegou em dezembro, um calor daqueles e ele todo encapotado numa japona verde que não sei como aguentava” (p. 75). Mas sob o olhar perverso de Viana, a narradora denuncia-se: “Ele chegou, cumprimentou a todos sem olhar para ninguém, a mão suada. Tremia. Uma calvície começando no alto da cabeça parecia ser um peso a mais pra carregar” (p. 75-6).

O grotesco, nesse conto, tem características muito subjetivas, ou simplesmente irônicas, isto é, Eliazar é apresentado pela narradora como “belo” (p. 75), embora a menina ressalte os aspectos degradantes da aparência do estudante. E, diante da calvície precoce do primo, a narradora confessa: “Diziam que seus cabelos caíam de tão nervoso que ele era. Cabelos louros e longos, que iam até os ombros. Minhas irmãs odiavam aquele cabelo: pouco no alto, muito atrás” (p. 76). Nesse ódio vislumbrado pela menina, a banalização humana, haja vista a aparência de alguém ser capaz de provocar ressentimentos agressivos. Nesse conto, o grotesco retoma, em termos, traços do período romântico, no qual a idealização do personagem referencia o lúgubre. A casa então é caracterizada como um lugar onde existe pouca luz, conforme notificado em nossa análise. Em referência à esquizofrenia de Eliazar, de acordo com Kayser (2003), a figura grotesca confunde-se com a do louco. Mas a figura de Eliazar, sempre questionada pela narradora, nos conduz também a desmascarar a narradora-menina, que apresenta o repulsivo no outro e em si. Conforme Kayser (ibid., p. 97): “Com isso, o grotesco se transforma no bizarro, burlesco, e o indivíduo esquisito, original, embora ainda grotesco externamente, nada mais tem de demoníaco, porém apenas uma interioridade rica, vulnerável, à qual procura proteger com essa máscara”.

Pensar em Eliazar como “esquisito” e “original”, ou “vulnerável”, faz-se coerente, embora saibamos que tais construções associam-se a uma ideologia e à historicidade de uma mente criativa, no caso, a de Antônio Carlos Viana. Natural ou não, a homossexualidade explorada nesse conto é um viés que atravessa a instituição familiar, e nela esconde-se como

se fosse um mal a ser exterminado. Como já evidenciado em outros contos, um dos procedimentos de exclusão mais evidentes é o da “interdição” da palavra (FOUCAULT, 1999c, p. 9), visto a sociedade criar procedimentos de exclusão, quando a manutenção da censura se mantém no discurso pelo “tabu do objeto”, pelo “ritual de circunstância” ou pelo “direito privilegiado” (FOUCAULT, 1998, p. 9). Mas por que a sexualidade humana foi constituída no campo moral? A resposta não é única, antes, um conjunto de práticas refletidas e intencionais que visam ao controle do sexo.

Em referência a tal questionamento, retomamos o citado na folha 60, em que elucidamos os três mecanismos de exclusão do discurso explorados por Viana: a) “a palavra proibida”, ou ‘tabu do objeto’; b) “a segregação da loucura” c) “a vontade de verdade”. Desses procedimentos externos, porque partem do contexto histórico, poderíamos inferir que todos englobam essa narrativa, pois: a) o conto baseia-se no interdito; b) o comportamento esquizofrênico de Eliazar enquadra-se nas patologias clínicas da loucura (FOUCAULT, 1999c); c) os familiares de Eliazar agem em consonância com a ‘verdade’ posta pelo sistema. E, em sintonia com o ambiente inóspito, que referenda o enclausuramento dos loucos, o narrador denuncia a homossexualidade de Eliazar como algo bizarro.

Conforme regula a tradição, o envolvimento amoroso entre pessoas do mesmo sexo desafia o equilíbrio biológico e as regras sociais (SILVA, 2011, p. 61). No conto em análise, a instituição familiar apresentada é justamente o modelo prescrito pelo social. Na composição desse cenário, a ausência de diálogo dá lugar a insinuações e deboches, que nos são passados, ironicamente, pelo narrador (SILVA, 2011, p. 63-4); e mesmo o fato de Eliazar ter virtudes não o salva das punições. No controverso do proposto, Viana nos surpreende, nesse conto, com um personagem que anseia pelo futuro, reflexivo e dotado de olhar. Nesse aspecto, “As metamorfoses do olhar não revelam somente quem olha; revelam também quem é olhado, tanto a si mesmo como o observador” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1997, p. 653). O olhar, portanto, simboliza uma revelação. No caso, mediante o olhar feminino, a alma do personagem ganha ânimo e faz de Eliazar um ser consciente do sofrimento. E visto sob o prisma da narradora-menina, a sexualidade de Eliazar é o motivo da exclusão social. Michel Foucault (1998), ao validar o sexo como uma preocupação moral, chama a atenção para as práticas normalizadoras, diante das quais a Igreja, no seu direito privilegiado de sistematizar as práticas e o discurso, concebe a homossexualidade como um mal a ser combatido. Na transposição dessas normas para a imagem, foram atribuídas ao homossexual, no século dezenove, características essencialistas que vê esse tipo como aquele cheio de trejeitos:

Nos textos do século XIX existe um perfil-tipo do homossexual ou do invertido: seu gesto, sua postura, a maneira pela qual ele se enfeita, seu coquetismo, como também a forma e as expressões do seu rosto, sua anatomia, a morfologia feminina de todo o seu corpo fazem, regularmente, parte dessa descrição desqualificadora; a qual se refere, ao mesmo tempo, ao tema de uma inversão sexual dos papéis sexuais e ao princípio de um estigma natural dessa ofensa à natureza [...] (FOUCAULT, 1998, p.21).

Esse discurso excludente, ainda valorizado em nossos dias, passa pelo historicismo e faz do homossexual uma aberração da natureza. As irmãs mais velhas da menina, baseadas em uma imagem padrão de masculinidade, zombam do primo: “Não perca seu tempo, menina, daquela cartola não sai coelho, nem outro bicho qualquer” (p. 78). No Ocidente, a moral sexual do cristianismo, sendo um direito privilegiado, impõe à tradição certas validades. Não apenas isso, a sujeição às regras é feito mediante práticas civis e religiosas, a exemplo do casamento – um modo de conduzir ‘moralmente’ o indivíduo, de adotar “perfis coletivos” e de promover a comunhão entre a moral religiosa e a moral do sexo (ibid., p. 27-8). No conto em análise, o personagem título, Eliazar, vive em constante negaceio de sua personalidade, fato que impede o ritual da confissão. Viana bem o representa nesse aspecto: “Ele tremia quando tinha de se aproximar de alguém, por isso vivia trancado, estudando, bem longe do mundo” (p. 76). O isolamento de Eliazar, diante do olhar da narradora-menina, é reafirmado em várias passagens: “Não conseguia comer entre estranhos”, ou: “Era alto, envergado, como se quisesse se esconder de si mesmo” (p. 77). A sujeição do indivíduo foge, portanto, ao poder adquirido; pois esse não se adquire, e sim, é consequente do poder exercido a partir de inúmeras forças hierárquicas.

Eliazar, nosso atormentado personagem, não se pronuncia verbalmente, embora possamos sentir suas aflições através da expressão corporal e atitudes. Como se fosse proposital deflagrar a opção sexual de Eliazar, a aparência e comportamento do personagem ganham destaque na voz da contraditória narradora, que tenta se desvincular da culpa: “Eu sentia medo de minhas irmãs, das maldades que elas poderiam fazer com ele” (p. 78). A narradora-menina, que afirma ser “muito criança” (p. 77) para entender certas coisas, aceita a máscara imposta pelo social, que nos faz aceitar as regras do discurso como justas: “Chegaram os exames para a academia e, Eliazar, como era de se esperar, passou. Minhas irmãs começaram a dizer que ele agora ia pro lugar certo, onde só tinha homem” (p. 78). De acordo com Foucault (1998, p. 28-9), na sujeição das condutas civis e religiosas, a prática de si pode ser associada às ações morais por ser indissociável das formas de atividades sobre si, cujas implicações históricas precisam também ser avaliadas. Na realidade burguesa, revestida

no cenário da família, Eliazar também não pertence às classes minoritárias. Vindo de família abastada, a exclusão social, nesse caso, é estritamente moral-religiosa.

Em referência aos dogmas burgueses, o romance *O Ateneu*, de Raul Pompéia (1996), marca a visão realista da arte em torno do social. O contexto é marcado por significativas mudanças no Brasil: o advento da República, fim da nobreza agrária e fortalecimento da burguesia urbana e mercantil, em consequência da queda da monarquia. A sociedade emergente vivia o período da industrialização. Nesse romance, Raul Pompéia faz uma sucinta representação da sociedade da época, cujo modelo tradicional de masculinidade é o homem viril e heterossexual. O homem do final do século dezenove não pode parecer fraco ou emotivo, tal qual em “Eliazar Eliazar” (VIANA, 2009a, p. 75-9). Nas primeiras linhas do romance de Pompéia (1996, p. 13), a famosa frase: “Vais encontrar o mundo, disse-me meu pai à porta do *Ateneu*. Coragem para a luta”.

Entre o realismo e a tendência naturalista, as inferências dessas vertentes surgem, em *O Ateneu*, semelhante a Viana, também comparado a um escritor determinista (MARTINS, 2012, p. 74-7). No romance de Pompéia (1996), a preocupação efetiva, de cunho pedagógico e castrador da época, era posta na figura de Aristarco, diretor do colégio. A função de Aristarco, além de ser o diretor do colégio, era cuidar da moral e do caráter dos alunos, pois, numa sociedade patriarcal e homofóbica, a conduta masculina tinha de ser exemplar. Para confirmar o caráter vigilante de Aristarco, o narrador-menino o descreve ironicamente: “Aristarco fazia aparições, de súbito, a qualquer das portas, nos momentos em que menos se podia contar com ele” (POMPÉIA, 1996, p. 64). O narrador então atesta a preocupação de Aristarco diante da possibilidade de os alunos cometerem um ato considerado imoral no contexto de sociedade tradicional e homofóbica: “Aristarco ufanava-se de perspicácia de inquisidor. Sob a saraivada de perguntas, ameaças [...]” (ibid., p. 120).

A narrativa intimista de *O Ateneu* muito referenda o discurso de Viana. A plasticidade está em ambos os escritores, o erotismo, a crueza de certos detalhes, além da ironia sutil. Em uma dessas passagens, a homoafetividade entre Sérgio, de onze anos, o narrador-protagonista, com seu amigo Bento Alves, é caracterizada sem apelos de rejeição:

A amizade do Bento Alves por mim, e a que nutri por ele, me faz pensar que, mesmo sem caráter de abatimento que tanto indignava ao Rebelo, certa efeminação pode existir como um período de constituição moral. Estimei-o femininamente, porque era grande, forte, bravo; porque me podia valer, porque me respeitava, quase tímido, como se não tivesse ânimo de ser amigo. Para me fitar esperava que eu tirasse dele os meus olhos. A primeira vez que me deu um presente [...] retirou-se corado como quem foge [...] No

movimento geral da existência do internato, desvelava-se caprichosamente; sabia ser, de modo inexprimível, fraternal, paternal, quase digo amante, tanta era a minudência dos seus cuidados (POMPÉIA, 1996, p.84).

Raul Pompéia (1996), ágil em mesclar o sagrado e o profano, quando faz críticas à Igreja, as faz bem ao gosto da proposta realista da época: “Em duas palavras: a sacristia e o inferno, prováveis escândalos e horrores inevitáveis, desgostaram-me de tudo” (ibid., p. 67). Diante da opressão e de leis sociais muito rígidas, o romancista não explicita a temática explorada: o homossexualismo. O internato, portanto, por ser um ambiente masculino, por si só deixa margens para expor essa mácula social. De fato, a transgressão, também na literatura, não é de fácil acesso.

No conto em análise, os olhos que vigiam Eliazar talvez não sejam simplesmente os da narradora-menina, e sim, os de todos nós, que vislumbramos perpetuar os valores da tradição. Assim, em Viana, a representação do social também é castradora: em vez do colégio, temos a casa, a família, na representação de um microcosmo. Todavia, não é apenas a suposta homossexualidade de Eliazar em jogo nessa narrativa, mas também o disfarce do “bom” e do “mau” (NIETZSCHE, 2009) posta na narradora-menina que, ao revelar, em um bilhete, sua paixão pelo primo, tira a máscara: “No outro dia de manhã, voltando do banheiro, ele me sorriu de um jeito diferente: a cabeça inclinada para o lado, os olhos meio fechados e na boca um ar de mofa que eu nunca tinha visto” (p. 79). Ressentida, a menina revela-se: “Naquele instante, nasceu em mim, pela primeira vez, um desejo de vingança que eu não conhecia. Preparei outro bilhete onde dizia tudo o que falavam às suas costas, até os nomes feios com que o apelidavam” (p. 79).

Diante da narradora-menina, Viana aborda um erotismo distanciado da materialidade do corpo. Portanto, a estranha beleza de Eliazar, entre medonha e idealizada, provoca o chamado “erotismo dos corpos” (BATAILLE, 1987, p. 15), cujo teor é mais livre por abrandar a fusão dos corpos. Contraditoriamente, esse tipo de erotismo, em virtude de prolongar a simpatia moral, pode tomar o outro como objeto de sacrifício. Conforme Bataille (ibid.):

Mas, para aquele que a sente, a paixão pode ter um sentido mais violento que o desejo dos corpos. Nunca devemos esquecer que, apesar das promessas de felicidade que a acompanham, ela introduz inicialmente a confusão e a desordem. A paixão venturosa acarreta uma desordem tão violenta que a felicidade em questão, antes de ser uma felicidade cujo gozo é possível, é tão grande que é comparável ao seu oposto, o sofrimento.

Nesse desnudamento do ser, provocado pela paixão, Eliazar torna-se o objeto de sacrifício porque o gozo da felicidade desejada aproxima-se de uma sensação oposta, ou seja, o sofrimento. A menina, diante da impossibilidade da posse do amado, prefere destruí-lo a perdê-lo. A paixão teria então um elo com a morte (ibid., p. 16), quando a imolação do amante torna o indivíduo vítima do desejo. Eliazar, segundo os preceitos de Nietzsche, em *Genealogia da moral* (2009) faz o papel do ressentido. Em comparação com o nobre, tido como superior por ser a origem dos bons costumes e da “boa” moral, o ressentido culpa o nobre por se sentir inferior, pois a origem do bem é a nobreza (ibid.). Essa moral ressentida caracteriza-se como a moral dos escravos, que cria valores negativos em relação ao outro. Envolto nessa esfera, o teor do castigo também assombra a narradora, pois o castigo pode ser um “meio de criar uma recordação, seja naquele que sofre a punição ou assim chama “correção”, seja para as testemunhas da execução” (ibid., p. 88). Nessa proposta, Antônio Carlos Viana, para revelar o falso viés da inocência da narradora-menina, ou para “organizar o caos da experiência vivida” (CORREIA, 110, p. 63), formula pistas escorregadias do caráter da menina. Nesse aspecto, o sentimento de nobreza adapta-se mais à família dos tios de Eliazar, por cumprirem o papel da tradição.

Todavia, no âmbito geral do narrador-menino, a eficácia das ações não deve ser satisfatória, visto a criança não ter plenitude da experiência e se expressar pelas circunstâncias, quase sempre geradas pela escassez de alimentos ou de afeto (MARTINS, 2012). Em Antônio Carlos Viana, a preocupação com as necessidades básicas permeia todos os contos: “Quando eu via uma maçã no lixo, me dava uma pena, ele bem que podia ter me chamado para reparti-la comigo” (p. 77). Nessa passagem, a carência de alimentos é passada pela narradora, que denuncia a realidade difícil da família, embora Eliazar não sofra dessa carência, pois a família cobre-lhe os custos. Contudo, o preconceito não é de classe, e sim, de gênero: os papéis atribuídos ao homem são determinados historicamente. Ao final, o suicídio de Eliazar, consequente de uma overdose de comprimidos para dormir, parece ter sido adequado ao sofrimento do rapaz, que não cabia naquele mundo. Anterior a isso, a saída dele da casa dos tios também foi em completo silêncio: “Eliazar foi embora sem se despedir de ninguém, num dia quente de fevereiro, o Carnaval pegando fogo nas marchinhas, uma delas era “Cabeleira do Zezé”, que ele devia odiar porque minhas irmãs viviam cantando pelo corredor” (p. 79).

Enfim, o discurso do excluído não é ouvido e, das palavras verbalizadas a Eliazar, apenas duas são deixadas propositalmente no quarto do primo: “Crime e castigo”, escritas na

capa do romance de Dostoiévski, escritor russo do século dezenove. Mas será mesmo um crime uma opção sexual fora dos padrões? Contra as leis divinas, sim.

A moral viril dos homens, criada pelo sexo masculino e, a esse, direcionada, propõe a austeridade sexual – da qual a mulher sempre foi excluída (FOUCAULT, 1998, p. 24-5). Além disso, o sexo sempre se relacionou com o aspecto da saúde, cujas vozes competentes alertavam para a degeneração da espécie, a perversão sexual, as doenças sexuais e moralizantes e as taras da parentela (ibid., p.112). Consequentemente, como um mecanismo de controle, o ato sexual teve algumas versões ao longo dos séculos que, na antiguidade clássica, era avaliado positivamente e mesmo a homossexualidade masculina era exaltada pelos filósofos. Em outra esfera, o cristianismo dotou o sexo de leis rígidas: apenas permitido para a procriação e em casamentos monogâmicos (ibid., p. 17). Outras possibilidades para o sexo, fora desse contexto papal, estariam fadadas ao pecado por serem contrárias à ordem de Deus. Conforme Foucault, o sexo alimentou obsessões por parte da Igreja, da Pedagogia, e da medicina – que buscaram no sexo mecanismos de controle moral; quando o problema de fato, não era o da moral, e sim, o uso dos prazeres (ibid., p. 21-5).

Em “Eliazar Eliazar,” a vigilância não se prende ao erotismo, mas à sexualidade, porque não há movimentos eróticos do corpo. Nesse âmbito, a iniciação sexual da menina é castradora, visto a moral ser masculina e a punição tanto ser física, quanto psicológica. O jovem Eliazar, sendo o objeto de desejo, pune-se tirando a própria vida; enquanto a menina, sucumbida pela culpa e pelo medo – talvez, de ser descoberta, enclausura-se na memória. Corpo e alma, portanto, são objetos para os mecanismos de controle social.

No último conto a ser analisado nesse trabalho, “Moonlight Serenade”, a narradora-feminina permanece, embora a abrangência da temática seja um tanto distinta. Nessa trama, o corpo atende às circunstâncias do momento, todavia, vive sob o desígnio do medo de si, quando se sente compelido a exercer os movimentos do sexo; enquanto o sexo surge sob a máscara do social.

3. 6 A fome e a violência em “Moonlight Serenade”

Esse conto retoma a narradora feminina e uma abordagem recorrente em Antônio Carlos Viana: a violência sexual contra a mulher. Diante desse agravante, miséria, revolta e submissão reverberam nos relatos da menina de treze anos, órfã de pai, que reclama à mãe dos

buracos da boca. Na leitura de Martins (2012, p. 95), “a combinação entre a falta de dentes” e “a violação sexual” é intensificada pela memória, reminiscências de um nordeste arcaico.

Bastante comum nesse contista, a personagem feminina, quando protagonista, surge no papel de objeto sexual masculino e, em meio a relações conflituosas, subsiste de carência e privações. Viana, nesse conto, não nomeia a personagem, o que faz dela um ser autônomo, porque imersa no coletivo. A menina, de treze anos apenas, para ter os dentes tratados, deixa-se corromper sexualmente pelo dr. Lustosa. O espaço irradiador das ações é o consultório do proteico. A casa familiar fica em segundo plano, quase insignificante. Digamos que o consultório do dr. Lustosa seja um lugar apropriado para o sexo porque simboliza a rua, e não o ambiente familiar – tido como sagrado. Sexo e transgressão, portanto, fomentam a trama: “Eu não tinha um tostão para cuidar da boca, por isso o dr. Lustosa passou, pouco a pouco, a se apossar de mim. [...] Foi ali que descobri que quem se apossa de sua boca se apossa de sua alma” (p. 104). Novamente, Viana trata das classes minoritárias, dos problemas periféricos da sociedade: “O demônio nem doutor era. Era apenas um prático, desses de periferia, porque entrar num consultório de verdade eu não podia, tudo muito caro” (p.104). Conforme também explicita a pesquisadora Gisélia Mendes da Silva (2011, p. 54), a ideia de sexo moldou determinados essencialismos, cujo ápice foi a partir do século dezoito, que conferiu aos corpos uma sexualidade biológica e colocou a mulher no ambiente doméstico, longe de uma participação mais efetiva no sexo. Desse modo, a identidade social enquadra os gêneros e distribui o sexo livre em locais apropriados, longe do ambiente familiar.

“Moonlight Serenade” é uma trama conduzida pela carência e submissão, quando o interesse por determinado objeto, corrompe os costumes e torna o indivíduo uma mercadoria (FOUCAULT, 1999b). Nesse caso, o objeto de desejo é o corpo do outro. A justificativa para se deixar corromper moralmente é o tratamento gratuito para os dentes cariados. Em um tom irônico, a narradora faz uso da memória para motivar seu comportamento transgressor:

“No domingo, na hora da comunhão, eu punha a hóstia dentro do cariado e rezava para que tudo que era santo me ajudasse, que não deixasse o buraco crescer mais do que já havia crescido, porque aí era a dor. Ajoelhada, eu chorava por dentro [...]” (ibid., p.104-5).

Viana, hábil em lançar falsos vieses, nesse conto, parece não ter muito interesse em revelar o caráter duvidoso da figura feminina, que se entrega aos prazeres do corpo. E, no desenrolar das ações, a narradora tira a máscara: “Ajoelhada eu chorava por dentro e todos achavam que minha contrição era de tanto amar Jesus e sua mater dolorosa. A dolorosa era

eu. [...] por sermos tão pobres” (p. 105). De acordo com a pesquisadora Fabiana Santos (2012, p. 2), cujo trabalho analisou a personagem feminina, o contista Antônio Carlos Viana apresenta um diferencial:

A relevância das protagonistas está em suas particularidades e em suas relações com os outros personagens. Sua caracterização emocional, física, social, entre outras, enriquece a trajetória da narrativa, pois cada uma das personagens de Viana é complexamente construída, mesmo que possam passar uma ideia de simplicidade [...].

Nessa complexidade, as protagonistas de Viana tratam o sexo de forma repugnante, ou reprimido, mas sempre atrelado ao patriarcalismo, quando o homem detém a mulher tanto pela força física, como pelo aspecto da moral e dos costumes. No conto em análise, a narradora tenta justificar o comportamento amoral em virtude da carência financeira. Conforme Foucault (1998, p. 27-8): “O modo de sujeição às regras é feito mediante práticas civis e religiosas, a exemplo do casamento. Um modo de conduzir ‘moralmente’ o indivíduo”. Mas sendo o erótico a temática desse conto, a menina, no papel de concubina, cumpre sua função de dar prazer ao homem (ibid., p. 134). Assim, revestida pelo erotismo, a mulher, em Viana, assume papéis não muito favoráveis, seja velha, conforme apresentado em “Angeline”, ou adolescente, como no conto em estudo. Percebe-se, por fim, que Viana explora o sexo no limiar da idade, para mais ou menos, e mediante situações estratégicas, pois:

Nas narrativas de Antônio Carlos Viana, a agregação é algo problemático e, como temos afirmado, “criativo”. O menino-narrador agrega-se ao mundo adulto pela descoberta do sexo, mas não se integra à comunidade dos adultos. Ele tornou-se adulto, mas rompeu, de certa forma, os laços que o mantinham ligado a alguma comunidade (CORREIA, 2010, p. 44).

Para esse contista, o sexo agrega valores negativos e representa uma faceta do sistema de valores, que faz do corpo uma mercadoria. Ainda na esquemática do corpo como símbolo de pobreza, os dentes cariados, ou mesmo a falta deles, são uma constante na obra de Viana que, para justificar a corrupção dos costumes, mostra a menina inconformada com seu aspecto e condição social. Desse modo, os tormentos silenciados pelas circunstâncias da fome, estimulam a narradora a compartilhar estranhas sensações. A narradora então relata que “dr. Lustosa” não era o nome do prático de dentista, mas da pasta que ele usava na boca dos pacientes e, por causa disso, ganhara esse apelido. Caracterizado como um homem sem caráter e asqueroso, dr. Lustosa é visto ainda como necessário para tirar a podridão da boca da

menina. Nesses momentos de abuso, e de cuidar dos dentes, a música também fazia parte desse cenário bizarro:

As músicas de fundo eram sempre suaves, bem ao contrário do dr. Lustosa, o diabo em pessoa, um vozeirão que me assustava. Tinha uns olhos de sapo-boi, um corpo gorduroso que se debruçava sobre o meu, sufocando-me, enquanto o motor zumbia e eu esticava a perna de medo. Acho que foi ali que descobri que a gente tem uma alma, o zumbido atingia um ponto tão além de mim que só podia ser a alma (VIANA, 2009, p.106).

O grotesco explorado por Viana, distanciado do caricatural, atende ao descrito por Wolfgang Kayser (2003, p. 40): “[...] como fenômeno puro, o grotesco se distingue claramente da caricatura chistosa ou da sátira tendenciosa”, porque explora as coisas horrendas do mundo de forma natural, embora a recepção crie sensações desagradáveis. Viana então nos apresenta as aparências desse universo peculiar e, gradativamente, segue revelando, ou deformando, o caráter dos personagens. Para nos contar essa história, a trilha sonora escolhida é a de Glenn Miller, que trazia à memória os bailes de filmes de guerra e, concomitantemente, pernas e braços sendo decepados nas “valas cheias de lama” (p. 106).

Figurativamente, a “lama” de que fala a narradora pode ser a pobreza, ou mesmo o social, que fazia a menina se sentir “dolorosa” mais do que Cristo (p. 104-5). Mas as dificuldades da sobrevivência alcançam a todos os familiares: “Minha mãe corria doida pelo mundo, atrás de dinheiro pra botar as coisas dentro de casa, aquelas cinco bocas famintas cariando” (p. 105). A mãe, ninguém sabia como, e onde, arrumava dinheiro para manter a casa. Mas, diante da transgressão proposta, encontrar o contraditório, nesse conto, não é tarefa das mais difíceis. Irônico, Viana usa expressões não muito convincentes para justificar o comportamento da protagonista: “Eu era ainda muito ingênua, apesar de dr. Lustosa já ter alisado meus peitos e feito na minha frente uma coisa que me deixou assustada” (ibid.).

No código de comportamento da moral apresentada, fica evidente a sujeição dos menos favorecidos economicamente diante de quem tem o poder de compra. No caso, o corpo da menina serve de barganha, pois ela não tem dinheiro para pagar o tratamento dentário. De acordo com Foucault (1998, p. 45-7), a atividade sexual é uma prática delimitada por ser um objeto de diferenciação e de apreciação, enquanto o prazer relaciona-se com privações e sofrimento. Contudo, essa característica relaciona-se mais com a fêmea, por ser o elemento passivo. Daí, a experiência do sexo, mesmo sendo comum a ambos os sexos, marca a cesura entre os gêneros.

Em Antônio Carlos Viana, nas palavras e gestos da menina, a codificação da linguagem do sexo: “[...] ele derreava a cadeira, se deitava sobre mim, nem tirava o jaleco, seus braços roçando meus peitos, **eu já o punha na boca sem nenhum constrangimento**” (p. 111 – grifos nossos). Nessa passagem, o sexo oral praticado pela narradora-menina não passará despercebido se o leitor conhece determinadas expressões relacionadas ao sexo, conforme identificam os grifos. Em outra passagem, Viana faz novas inferências dos movimentos eróticos do corpo: “Era um polvo me invadindo [...]. “Está doendo?”, perguntou. Eu não sabia se ele falava do dente ou daquele dedo querendo **me varar**” (p. 107 – grifos nossos). Nesse trecho, a expressão “varar” faz analogia à penetração do pênis na vagina, além do termo “vara”, no Nordeste, ser um codinome para o órgão sexual masculino.

Nesse conto, o erotismo movimentava os corpos, enquanto o corpo masculino é associado ao animal, o que torna a relação da menina com o proteico um tanto medonha, pois, segundo George Bataille (1987, p. 46): “A atividade sexual é erótica todas as vezes que não for simplesmente animal”. Regra geral, o erotismo posto por Viana não inverte valores sociais, porque também adota o interdito da sexualidade, quando permite que a vigilância atue sob os mecanismos de controle, ou seja: a família, a Igreja e o social. Em referência à religiosidade judaico-cristã, que tem na cor branca um símbolo da pureza, em Viana, tal representação não vigora: “Se existia o inferno, ele começava naquela sala branca [...]” (p. 106). Pode-se ainda observar que o ambiente caracterizado, em termos, nada teria de inóspito, pois até a música compõe esse cenário. Todavia, a ironia do contista formula-se via o absurdo: “Glenn Miller, tudo tão suave em sua orquestração, o oposto da minha vida, onde o satanás parecia ter se empoleirado de vez” (p. 105). E a descoberta do sexo, como fonte do prazer, torna a alma horrenda: “Foram eles que me fizeram descobrir que homem é tudo bicho” (p. 109). Na expressão “eles” entenda-se o dr. Lustosa e o namorado da menina que, ao se demonstrar indefesa, é denunciada pelo discurso: “Fiz tudo com tanta naturalidade que Paulinho achou que eu já era **escolada na vida** [...]” (p. 110 – grifos nossos).

A suposta inocência da menina, descartada pelo autor, intimida o leitor na compreensão desse feminino: “Me fiz de ingênua, como se estivesse vendo **aquilo pela primeira vez**” (p. 110 – grifos nossos). Nesse vir ‘pela primeira vez’, o leitor pode inferir a masturbação masculina. Contraditório, Viana joga com as sensações que o sexo pode despertar: “Ele só nunca quis me comer de verdade” (p. 111). Entre relatar o abuso e as descobertas sexuais, a narradora tem um referencial fixo: a família. A mãe, que não é nomeada, é sempre citada nesse processo de descobertas: “Minha mãe nem desconfiava do

que o dr. Lustosa fazia comigo” (p. 106). Nesse viés, a narradora sugere encontrar culpados para a violência sofrida, pois se faz necessário encontrar um culpado para efetuar a punição.

Na concepção de Foucault (1998), diante da Igreja, a sexualidade das crianças, loucos e criminosos podia ser investigada por devaneios, obsessões, esquizofrenias e manias diversas. Os discursos dessas instituições definiriam, da infância a velhice, regras para o sexo, enquanto seriam caracterizados todos os desvios possíveis. Assim, para regular as práticas sexuais, havia controles pedagógicos e tratamentos médicos como símbolo do poder, que detinham a sexualidade e o corpo sexual. No conto em análise, o controle do sexo não passa exatamente pela família que, diante da carência extrema, negligencia o comportamento da menina, cujo anseio era o de trabalhar no comércio:

Quando passava pelas lojas, eu invejava aquelas moças bem tratadas, os rostos luminosos, os uniformes bem tratados [...]. Minha mãe não gostava da ideia, dizia que os barões se aproveitavam delas [...]. Me dava vontade de gritar na cara dela: “Não é melhor ser comprada e ter boas roupas do que ser virgem e pobre com os sapatos furados?” Dia de domingo na missa, eu nem queria me ajoelhar, para não aparecer o furo na sola (VIANA, 1999a, p. 105).

Mas na situação de carência em que subsistem os personagens, o social favorece ao sistema ao validar o corpo como uma mercadoria oportuna para o sexo. Na utilização desses corpos, o poder atua semelhante a um mecanismo de apelação, que interroga e fiscaliza o prazer fugidio. Sutilmente, a repressão passa no contexto interno da trama de forma dissimulada: “Eu chorava. Ele perguntava se doía alguma coisa, se o dente ainda estava doendo, eu dizia que não. Achava que nunca mais um homem fosse se interessar por mim, **furada que já era e conhecendo tudo que só uma puta conhece**” (p. 110 – grifos nossos). Em outros momentos, a narradora denota estar à vontade naquela função de violentar o próprio corpo: “Eu chegava de tardinha, já tirava toda a roupa, ele derreava a cadeira, se deitava sobre mim, nem tirava o jaleco, seus braços roçavam meus peitos [...]” (p. 111).

A vigilância ao sexo e à família cumpre o seu papel, pois a submissão da narradora-menina prova que o sistema designa os valores morais femininos. Em casa, a menina de seios “grandiosos” (p. 106), deixa de ser vista inocentemente quando a mãe busca o proteico para tomar satisfações dos comentários maldosos que circulavam pelas redondezas. Todavia, Viana lança indícios da falsa moral imposta pela figura materna: “Aquela altura, minha mãe já sabia que alguma coisa estava acontecendo entre nós dois, sobretudo depois que passei a ser atendida por último” (p. 111). Novamente, o contista traz a boca para simbolizar a decadência

plena, enquanto “os detritos do corpo” devem causar repugnância (RUSSO, 2000, p. 14): “O demônio disse que veio sem esperar e, quando vi, estava engulhando. Cuspi na escarradeira e o rodopio da água demorou a arrastar aquela gosma nojenta” (p. 108).

Em Viana, o erotismo é uma experiência atrelada ao conhecimento de si e do corpo, cuja consequência seria uma “experiência interior” (BATAILLE, 1987, p. 11), porque parte de subjetivo de cada um, não é imposto pelo coletivo. Contudo, em virtude da complexidade envolvida, o erótico relaciona determinadas instituições, a exemplos da família, da medicina e da Igreja, que vigiam o fenômeno do corpo com o intuito de controlá-lo; embora a hipocrisia do sistema não tenha como conter a legitimidade do sexo (FOUCAULT, 1999a), natural ao homem. Nesse impasse, como uma legítima representante do sistema, a família, segundo Foucault (ibid., p. 104), no discurso do sexo, pode transportar algo de perigoso. Assim, no conto em análise, as constantes referências da menina à família não soam como um órgão de controle, e sim, como uma representação da falta de estrutura familiar. Prova disso, Viana intercepta a narradora quando cita a ausência da mãe, uma mulher que nem dentes tinha mais. Mas a narradora não a isenta da culpa pelas perdas dos valores morais: “O dr. Lustosa falou que eu já era perdida fazia muito tempo, que ele estava fazendo por mim o que nenhum pai faria, estava me dando a boca” (p. 111) Nesse ínterim, a irmã da menina, cujos peitos já estavam crescidos, escapou do dr. Lustosa em virtude de “os dentistas de verdade o puseram pra correr” (ibid.).

Anos mais tarde, já adulta, a narradora relembra, com descaso, dos momentos difíceis ao ouvir Glenn Miller: “[...] pior se o buraco que ficou em mim tivesse sido em minha boca” (p. 109). E o dr. Lustosa, agora empobrecido e velho, é o emblema do decadente. Irônica, a narradora conclui sua história: “Só me restava atravessar a rua, passar por ele e escancarar meu sorriso, pra ele saber que a boca é mesmo tudo” (p. 112). Conforme Correia (2010, p. 46):

“A experiência erótica nessas narrativas de rito de passagem guarda (e acentua) um sentido transgressor. Ela não só desestabiliza a ordem e a racionalidade estabelecidas, como também proporciona uma abertura para o questionamento da realidade”.

Em suma, a situação limite vivenciada pela personagem, em que a inocência perdida impõe a descoberta brutal do mundo, é uma encenação diante da qual a mulher rejeita a experiência transgressora do sexo porque é vista como objeto. Isto é, ela torna-se o elemento passivo e originário das patologias do sexo. Contudo, o discurso do sexo é mesmo

contraditório, haja vista partir de movimentos internos do corpo, quando é erotismo; e partir de fatores externos – quando é sexualidade. Nesse âmbito, corpo, sexo e prazer tornam-se propriedades do sistema, pois referenda os poderes exercidos ao homem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse trabalho, tivemos a oportunidade de apresentar algumas especificidades da obra *Cine Privê*, do contista sergipano Antônio Carlos Viana, cuja abordagem, no meio acadêmico, é, relativamente, pouco discutida. Daí, para consolidarmos a pesquisa, reiteramos algumas justificativas com relatos do próprio autor, proferidos em entrevista dadas a jornais, blogs, e outros universos midiáticos. Como recorte para a análise, abordamos temas recorrentes na ficção de Viana, embora ainda não discutidos em um mesmo trabalho: loucura, erotismo e as relações dessas temáticas com o grotesco. Em nosso discurso, tais análises seguiram a perspectiva do narrador, diante da qual Viana também expõe o narrador-menino. Sob essa categoria narrativa, o autor instaura a memória para a revelação da experiência e do sujeito, quando lança um discurso contraditório, pois tanto abarca uma realidade transgressora, quanto fundamenta a interdição da palavra. Os personagens vianianos vivenciam situações de abandono e de desapego às coisas materiais, quando as marcas históricas da violência social denunciam as desigualdades impostas pelo sistema. Incoerentes sem o saber, eles circulam na marginalidade porque desatentos à ineficiência do sistema e da interdição da palavra. O pretexto dessa investigação é o corpo, sobre o qual recaem os castigos, seja pela deformação ou pelas privações de afeto e de alimento. No plano psicológico, Viana instiga o leitor ao vincular os personagens em situações banais que beiram à animalização dos sentidos, quando a problemática do espaço ganha destaque por ser também um elemento de denúncia. Nesses ambientes inóspitos, Viana revela-nos a decadência humana na fronteira entre a vida e a sobrevivência, em que pesam loucura e sanidade, miséria e modernização, devaneios e sistemas de valores, inocência e maldade, erotismo e sexualidade, castigo e punição. Nesse ínterim, o narrador-menino, sob a conturbada inocência perdida, encena experiências tumultuosas e traz o corpo como o lugar do sacrifício. Nesse âmbito, o espaço que abriga é o mesmo que decompõe. Grosso modo, o corpo, em Viana, é cósmico por ser aberto e incompleto, porque misturado às coisas do mundo. A carência então, seja de alimentos, de sexo, ou de afeto, é vista sob um prisma aniquilador, quando o autor o formula sob o caos moral e físico. Nessa exploração grotesca das coisas do mundo, em que a desordem estrutural familiar e psicológica instaura uma hiper-realidade, Viana representa uma simbiose entre gente e bicho, entre sensações e ambientes físicos. E, sendo a escrita um exercício do poder, o contista a traz vinculada à “vontade de verdade” (FOUCAULT, 1999c), pois a identifica com a exterioridade do discurso ao relativizar os conceitos de razão e

loucura, sexo e poder. Contudo, na condição de um sujeito (autor), sempre em vias de desaparecer, e aparecer, porque histórico, o discurso pode ser retificado ou transgredido (FOUCAULT, 1992). A escrita então é um espaço entre o sujeito e a sua historicidade, visto não se isentar das convenções sociais; embora a literatura busque abalar o interlocutor ao elaborar um discurso estético, cujas significações multiplicam-se e dinamizam-se ao longo dos tempos. Daí, o mais importante não é o que se diz, mas como se diz. Assim, observamos, em Viana, certa indiferença em tratar das reprovações morais dos costumes. Dessa forma, nos espaços percorridos pelos personagens, que circulam entre o campo e a cidade, o contista evidencia o fortalecimento do sistema e o sofrimento anônimo dos que não têm oportunidades nem consciência plena dos mecanismos de opressão. De fato, na era moderna, o desenvolvimento das cidades cria uma série de princípios norteadores do sexo; embora Viana não subestime nem condene as práticas, ele as denuncia. O enfoque consiste, portanto, em apreender os mecanismos de atuação do sexo, cujos efeitos repressivos insurgem mediante uma exagerada regulamentação. Na representação desses valores, a família seria o elemento norteador das ações em Viana. Nesse ínterim, os mecanismos de controle estão entre o individual e o coletivo, quando os personagens encenam uma narrativa permeada de silêncio e opressão. E, entre a aparência do “bom” e do “mau” (NIETZSCHE, 2009), Viana formula suas denúncias de um Brasil ainda operante na memória. Mas em *Cine Privê*, o contista não lança simplesmente o “interdito” (FOUCAULT, 1992) da palavra – por fomentar ações como dispositivos de controle, e sim, por fazer uso de uma pseudolibertação, pois falar de sexo é um ato transgressor. Irônico, o autor faz uso de palavras apropriadas ao contexto e nos intimida a observar que falar de sexo abertamente pode ser irrelevante. O discurso então, atrelado a instituições, tais como, a escola e a clínica médica, estigmatiza as relações humanas, quando investigar o corpo, nas vias da loucura e do sexo, é conceber o destino pecaminoso do Homem. Viana então nos traz o rigor de uma escrita visceralmente comprometida com temáticas da atualidade, contudo, o prazer perverso, aliado aos tabus irrevogáveis, com os quais elabora suas tramas, impõe ao corpo – criatura de Deus – o lugar do sofrimento.

Em complemento a essa obra um tanto grotesca, de corpos deformados e decadentes, os personagens de Antônio Calos Viana são tragados de tal forma por suas limitações que não deixam margem à esperança. Denuncia-se, portanto, que, nos ambientes hiper-realistas desse contista, a luz do sol, mais fogo do que claridade, contracenava com a escuridão e contrasta com a umidade no interior das casas, embora a “lama”, como uma alegoria do social, esteja por toda a parte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, D. S. “O estranho e a transvalorização dos discursos hegemônicos em Antônio Carlos Viana”. **Revista Estação Literária**. Londrina, vol. 12, p. 416-418, jan. 2014. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL12-Art26.pdf>> Acessado em 30.07.2014.

ASSIS, M. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Scipione, 1994.

BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **A poética do espaço**. Trad. Joaquim José Moura Ramos *et al* . São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 180-354. 354 p.

BAL, M. **Teoría de la narrativa**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.

BATAILLE, G. **O erotismo**. Trad. Antônio Carlos Viana. São Paulo: L&PM, 1987.

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1987.

CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. Água. In : _____ **Dicionário de símbolos**. 11^a ed. Trad. Vera da Costa e Silva *et al*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 15-26. 996p.

_____. Branco. In : _____ **Dicionário de símbolos**. 11^a ed. Trad. Vera da Costa e Silva *et al*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 143-144. 996p.

_____. Caos. In : _____ **Dicionário de símbolos**. 11^a ed. Trad. Vera da Costa e Silva *et al*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 183. 996p.

_____. Cidade. In : _____ **Dicionário de símbolos**. 11^a ed. Trad. Vera da Costa e Silva *et al*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 238-240. 996p.

_____. Diabo. In : _____ **Dicionário de símbolos**. 11^a ed. Trad. Vera da Costa e Silva *et al*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 337-338. 996p.

_____. Olhar. In : _____ **Dicionário de símbolos**. 11^a ed. Trad. Vera da Costa e Silva *et al*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 653. 996p.

_____. Olho. In : _____ **Dicionário de símbolos**. 11^a ed. Trad. Vera da Costa e Silva *et al*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 653-656. 996p.

_____. Preto. In : _____ **Dicionário de símbolos**. 11^a ed. Trad. Vera da Costa e Silva *et al*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 740-744. 996p.

_____. Quadrado. In : _____ **Dicionário de símbolos**. 11^a ed. Trad. Vera da Costa e Silva *et al*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 750-754. 996p.

_____. Retângulo. In : _____ **Dicionário de símbolos**. 11^a ed. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 779. 996p.

_____. Viagem. In : _____ **Dicionário de símbolos**. 11^a ed. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 951-953. 996p.

CLAVAL, P. “Introdução: O pensamento crítico e o tratamento do espaço: um problema Difícil”. In: BRANDÃO, A. M, RIBEIRO, T. C. A. (org.). **Milton Santos e o Brasil**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 17-35. 319 p.

CORREIA, P. A. C. **Ritos de passagem: a experiência erótica e o menino-narrador na ficção de Antônio Carlos Viana**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Núcleo de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural/PPGLDC. Universidade Estadual de Feira de Santana, BA. 2010. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp149755.pdf>> Acessado em: 20.03.2013

CUNHA, A. M, GOMES, C. M. S. “E para onde a gente ia?” A identidade excluída em “Santana Quemo-Quemo” de Antônio Carlos Viana. Anais do III Fórum Identidades e alteridades. Educação, diversidade e questões de gênero/UFS. Nov. 2009. Disponível em: <http://200.17.141.110/forumidentidades/IIIforum/textos/Andrea_Machado_da_Cunha.pdf> Acessado em: 15.10.2014.

DAL FARRA, M. L. **O narrador ensimesmado** (foco em Vergílio Ferreira). São Paulo Ática, 1978.

DIAS, Patrícia Regina. “Ritos e rituais – vida, morte e marcas corporais. A importância desses símbolos para a sociedade”. **Vidya**, v. 29, n. 2, p. 71-86, jul./dez. – Santa Maria, 2010. Disponível em: <http://sites.unifra.br/Portals/35/Artigos/2009/vol_2/ritos.pdf> Acessado em: 20.05.2014.

ELIADE, M. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. Trad. Ogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FRANÇA, J. M. **Nas tramas dos discursos**: sujeitos, verdades e saberes. São Cristóvão/SE: Editora UFS, 2013.

FOUCAULT, M.. **Arqueologia do saber**. 7^a ed. Trad. Luiz Felipe B. Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **História da sexualidade 2**: o uso dos prazeres. 8^a ed. Trad. Maria Tereza da C. Albuquerque e J. A. Guilhaon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

_____. **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. 18. Ed. Trad. Maria Tereza da C. Albuquerque e J. A. Guilhaon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999a.

_____. **Vigiar e punir**: história da violência nas prisões. 27^a ed. Trad. Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1999b.

_____. **A ordem do discurso**. 5ª ed. Trad. Laura Fraga de A. Sampaio. São Paulo: Loyola, 1999c.

_____. **O que é um autor?** 2ª ed. Vega: Lisboa, 1992. (Coleção Passagens, 6).

_____. **História da Loucura**. Trad. José Teixeira C. Neto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978. (Col. Estudos).

FREYRE, G. **Casa Grande & Senzala**. 48ª ed. Recife: Global Editora, 2003.

GUÉRIN, M. **O que é uma obra?** Rio de Janeiro: Paz e terra, 1995. (Col. O gênio do filósofo, 1).

GOYA, Francisco. **Disparate desordeando**. Disponível em:

<<https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/disparate-desordenado-2/>> Acessado em 12.10.2014.

HALL, Stuart. Controvérsias. In: _____ **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. (Org. Livia Sovik). Trad. Adelaine La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003. p – 25-101 e 434 p.

KAYSER, W. **O grotesco: configuração na literatura e na pintura**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ISER, W. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Trad. Johannes Krestschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. (Vol. 1).

MARTINS, G. da C. **Pequena história literária da infância pobre**. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, UFRJ, 2012.

_____. Narradores da exclusão ou a infância pobre na literatura brasileira contemporânea. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. n. 41. Brasília. Jan/Jun, 2013. p. 119-148. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323127374008>> Acessado em: 15.06.2014.

NIETZSCHE, F. **Para a genealogia da moral**. Trad. Antônio Carlos Braga. 3ª ed. São Paulo: Editora Escala, 2009. (Col. Grandes obras do pensamento universal, vol. 20).

NOGUEIRA, M. A. L. “O paradoxo o semi-árido e a cognição do sertanejo”. In: _____. SILVA, T. E. M., LOPES, S. A. **Múltiplos olhares sobre o semi-árido nordestino: sociedade, desenvolvimento, políticas públicas**. Aracaju: J. Andrade/Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Sergipe – FAP, 2003. p. 9-21. 329 p.

OLIVEIRA, A. “O monstro materno: representação da família no conto Herança de Antônio Carlos Viana”. **Interdisciplinar** – Revista de estudos em língua e literatura. Ano IV, V.8, jan-jun de 2009 - ISSN 1980-8879. p. 69-80. Disponível em: <<http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/index.htm>> Acessado em: 15.01.2014.

PERRONE-MOISÉS, L. “Apresentação”. In: _____ **Vira e mexe nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 9-19. 243 p.

POE, E. A. “Primeira resenha de Edgar Allan Poe sobre Twice-told tales, de Nathaniel Hawthorne”. Trad. Chales Kiefer. Disponível em: <www.bestiario.com.br. **Revista de contos**. Disponível em: <http://www.bestiario.com.br/6_arquivos/resenhas%20poe.html> Acessado em: 05.02.2014.

POMPÉIA, R. **O Ateneu**. São Paulo: Ática, 1996.

PORTO, L. T., PORTO, A. P. T. “O lugar do conto brasileiro contemporâneo na história da literatura”. (UFRGS). Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/55.pdf>> p. 815-824. Acessado em: 20.08.2014.

REGO, J. L. **Menino de engenho**. 80^a. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

REIS, J. J. **A morte é uma festa**: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

RESENDE, V. M. **O menino na literatura brasileira**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988. (Col. Debates).

ROTTERDAM, E. **O elogio da loucura**. (livros de domínio público). 2002. Disponível em: <<http://minhateca.com.br/tranquillo/ebooks/Elogio+da+Loucura+-+Erasm+de+Roterda,946555.pdf>> Acessado em: 12.07.2014.

RUSSO, M. **O grotesco feminino**: risco, excesso e modernidade. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Fabiana. A representação da mulher nos contos de Anrônio Carlos Viana. Disponível em: **Anais do SENALIC**. Anais Eletrônicos do IV Seminário Nacional Literatura e Cultura. São Cristóvão/SE: GELIC/UFS, 03- 04/05/2012. Disponível em: <http://200.17.141.110/senalic/IV_senalic/textos_completos_IVSENALIC/TEXT0_IV_SENALIC_54.pdf> Acessado em: 30.10.2014.

SANTOS, F. R. da S. Nexos turvos do grotesco: Bernardo Guimarães e Cruz e Souza. In: _____. **Lira dissonante**: considerações sobre aspecto do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Souza. São Paulo: Ed. Unesp/Cultura Acadêmica, 2009. p. 21-54. 576. Disponível em: <<http://static.scielo.org/scielobooks/m2ys3/pdf/santos-9788579830266.pdf>> Acessado em: 22.05.2014.

_____. Os contornos incertos do belo romântico. In: _____. **Lira dissonante**: considerações sobre aspecto do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Souza. São Paulo: Ed. Unesp/Cultura Acadêmica, 2009. p. 55-84. 576 p. Disponível em: <<http://static.scielo.org/scielobooks/m2ys3/pdf/santos-9788579830266.pdf>> Acessado em: 22.05.2014.

_____. A face disforme da modernidade. In: _____. **Lira dissonante**: considerações sobre aspecto do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Souza. São Paulo: Ed. Unesp/Cultura Acadêmica, 2009. p. 84-134. 576 p. Disponível em:

<<http://static.scielo.org/scielobooks/m2ys3/pdf/santos-9788579830266.pdf>> Acessado em: 22.05.2014.

SANTOS, M. **A natureza do espaço**. São Paulo: Edusp, 2006. (livro digitalizado).

SHOLLAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2009.

SILVA, G. M. **Representações do corpo na ficção de Antônio Carlos Viana**. (Dissertação de Mestrado em Letras/UFS). Programa de Pós-Graduação em Letras/UFS. São Cristóvão-SE, 2011.

TODOROV, T. Trad. Moisés Baumstein. 2ª ed. **Linguagem e literatura**. In: _____. As estruturas narrativas. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 53-64. 204 p.

_____. Trad. Moisés Baumstein. 2ª ed. Poética e crítica. In: _____. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 65-78. 204 p.

VIANA, A. C. “Antônio Carlos Viana”. Entrevista concedida a Rafael Rodrigues. **Revista Literatura**. Reportagens, 2010a. Disponível em: <<http://literatura.uol.com.br/literatura/figuras-linguagem/28/antonio-carlos-viana-fica-dificil-ser-otimista-num-mundo-em-161131-1.asp>> Acessado em: 9.9.2013.

_____. “O conto brasileiro hoje”. 2010b. p. 271-282. **Revista Interdisciplinar**. Ano 5, v. 10, jan-jun de 2010. Disponível em: <http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ_INTER_11/INTER11_23.pdf> Acessado em: 20.03.2014.

_____. **Cine Privê**. São Paulo: Companhia das letras, 2009a.

_____. “Sem dó nem piedade”. Entrevista concedida a Flávia Martins. **Cinform**, Aracaju, 15 jun. Caderno Cultura & Variedades, p. 3. 2009b.

_____. “Como me tornei contista”. 2009c. p. 11-13. **Revista Interdisciplinar**. Ano IV, V.8, jan-jun/2009. Disponível em: <http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ_INTER_8/INTER8_Pg_11_13.pdf> Acessado em: 30.03.2014.

_____. “Antônio Carlos Viana”. Entrevista concedida a José Castello. **Gazeta do povo/Jornal Rascunho**. Paiol literário, maio, 2008. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/antonio-carlos-viana/>> Acessado em: 30.03.2014.

_____. **Aberto está o inferno**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

_____. “Entrevista com Antônio Carlos Viana”. **Escrita livre/EMSERC**. João pessoa-PB, 2005. Disponível em: <http://www.escritalivre.com.br/entrevista/antonio_carlos_viana-16_09_05.php> Acessado em: 30.03.2014.

_____. **O meio do mundo e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Em pleno castigo**. São Paulo: Hucitec, 1981.

_____. **Brincar de manja**. Rio de Janeiro: Cátedra, 1974.

VIEIRA, E. “O mercado é mesmo gozado”. **Revista Bula** – publicado em ensaios. 16.02.2009. Disponível em: <<http://acervo.revistabula.com/posts/ensaios/o-mercado-e-mesmo-gozado>> Acessado em: 20.08.2014.

QUEM SOU EU?

Do sertão a René Girard, Cervantes

Lembro-me com exatidão o dia em trilhei o mesmo caminho dos meus irmãos: o da escola. Usava um vestido de xadrez verde, com pregas na saia – em moda na época. Tinha quase oito anos! Vinha de uma família iletrada, de pais alfabetizados apenas, concernentes às origens rurais. Englobada à história deles, eu também nasci em fazenda.

Tomadas as primeiras letras, em casa, quando comecei a rabiscar meus incômodos, os fiz inicialmente no chão, tendo, no lugar do lápis, uma pedra, um caco de telha. Naquele sertão de tempos idos, papel era artigo de luxo. Como havia poucas possibilidades ao meu redor, escavava inesquecíveis relíquias no lixo: um livro de História Antiga, outro de Artes, de Comunidades Indígenas. A caça ao tesouro, na falta de brinquedos, era o meu passatempo.

Já estudante e satisfeita, porque sabia ler de verdade com apenas seis meses de escola, deparei-me com aquele livro grosso e empoeirado. Estava feito... descobrira a violência moral do mundo. Conhecer Dom Quixote foi um acaso obtuso e certo que me conduziu ao meu primeiro “desejo mimético”: ir em busca de algo.

Nessa tenra idade, Cervantes me parecia um tirano. Concebi como se fossem verdades as peripécias do incompreendido cavaleiro e, como modelo, certos desejos, por ele, polemizados. Talvez para amenizar a extirpação sagrada do pueril, busquei Monteiro Lobato. Desse encontro, vingaram resquícios dos olhos de retrós de uma excêntrica marquesa, a insuperável Emília. Verdade seja dita: não sou antropóloga, nunca serei, não saberia tematizar Arnold Gehlen, ou semelhantes. Doravante, em juízo, afirmaria: “A curiosidade me entrou pelos poros”. Não raro, faço anotações dessa e outras histórias para lembrar que tudo começou com uns puxões de orelha, pois aos oito ou nove anos não queria saber de pisar alho aos domingos. O certo era que, em dia de feira, minha mãe não via cor do cabelo da filha caçula. Punha-me ao muro de casa, com olhos de retrós, filmando até o último passante. A escolha não era aleatória. A preferência era pelos que traziam ou levavam *curiosidades*, embora, mais intrigante do que a capacidade preênsil dos que seguravam bacias, bolsas, galinha, capão, fosse a expressão de cada um. Acaso chegassem alegres, era sinal de que vinham com boa mercadoria, do contrário, a frustração, no retorno da feira e, sem vendas, significava uma semana de tristeza.

Perseguindo os singulares personagens rua acima, e rua abaixo, descobri que o sertanejo era feito de sebo de carneiro nas canelas, de sonhos, e misérias. Nessas circunstâncias, quem retornasse com farinha de mandioca, sorria; fossem hortaliças e leguminosas, ou peixe salgado, sorria também. Contudo, os que voltavam pingando sangue, que escorria da carne de boi, ah! esses vislumbravam felicidade.

Acompanhava essas figuras em meio as outras gentes, ou me gretava no matadouro, entre cabeças decapitadas e moscas, quando as via barganhando ossos e pelancas. Excepcional, para as minhas lembranças, foi um idoso, que vinha quinzenalmente à cidade. Tinha a pele bastante negra, curtida pelo sol, e era bem alto. O começo e o fim da feira para ele consistia em passar na padaria e levar meio saco de bolachas secas. Curiosa de sempre vê-lo comprando o mesmo produto, o interpelei certo dia. Do alto, ele me respondeu sem evasivas: “Compro bolachas secas porque não ficam podres!” Acrescento nessas linhas: coisa de outro mundo, para esse povo, era cozinhar macarrão. E linguíça calabresa?! Nem pensar! Supostamente, era “carne que saía do cu do boi”, dissera-me uma senhora certa feita.

Quando me dei por satisfeita dessas descobertas e sem opção para boas leituras, deparei-me com a televisão e os documentários da época. Fascinada, assistia à comunhão do homem branco com o índio. Mesmo sem conhecer a palavra antropólogo, pensei em virar aborígene para fugir de determinado chamamento. Na contramão da história, tornei-me aluna aplicada, li outros livros. Quis saber por que aquele povo havia se tornado ‘estudo,’ pensava eu.

Nem tudo aconteceu conforme o esperado. Certamente, lutar contra *moinhos de vento* renderam-me algumas cicatrizes. Passadas muitas peripécias, colhi alguns diplomas e escrevo em “artigo de luxo”. Mas o melhor é voltar à Fazenda Maribondo. Lá, me esperando, vai estar o secular vovô Fonseca – tão cheio de histórias para contar à neta predileta. Verdades romanescas para mim! Em contrapartida, tenho a estranha sensação de carregar, no ventre, o inquietante esperma de Cervantes.